König, Eduard

Hebräische Rhythmik.

HEBRÄISCHE RHYTHMIK

DIE GESETZE
DES
ALTTESTAMENTLICHEN VERS- UND STROPHENBAUES

KRITISCH DARGESTELLT

VON

EDUARD KÖNIG
DR. LITT. SEMIT., PHIL., THEOL.
ORDENTLICHEM UNIVERSITÄTSPROFESSOR UND GEH. RAT IN BONN

HALLE A. D. S.
VERLAG DER BUCHHANDLUNG DES WAISENHAUSES
1914

HEBRÄISCHE RHYTHMIK

DIE GESETZE

DES

ALTTESTAMENTLICHEN VERS- UND STROPHENBAUES

KRITISCH DARGESTELLT

VON

EDUARD KÖNIG

DR. LITT. SEMIT., PHIL., THEOL.

ORDENTLICHEM UNIVERSITÄTSPROFESSOR UND GEH. RAT IN BONN

HALLE A. D. S.

VERLAG DER BUCHHANDLUNG DES WAISENHAUSES

1914

DEM

HOHEN SENAT DER REICHSUNIVERSITÄT GRONINGEN

FÜR DIE BEI IHRER DREIHUNDERTJÄHRIGEN
JUBELFEIER AM ERSTEN DES JULIUS MCMXIV
IHM HONORIS CAVSA VERLIEHENE WÜRDE EINES
"DOCTOR LITTERARVM SEMITICARVM"

MIT EHRERBIETIGSTEM DANKE GEWIDMET

VOM VERFASSER.

VORWORT.

Neben so vielen den Inhalt der althebräischen Literatur betreffenden Fragen, hauptsächlich den religionsgeschichtlichen, welche gerade in der Gegenwart die Geister aufs mächtigste beschäftigen, steht jetzt auch mehr als ein Problem zur Diskussion, das sich auf die formale Seite des althebräischen Schrifttums bezieht. Unter diesen letzteren Fragen aber dürfte die nach dem formalen Charakter der hebräischen Poesie das Interesse weitester Kreise in Anspruch nehmen. Denn einerseits setzt die Beschäftigung mit der Form dieser Poesie nicht notwendigerweise die Kenntnis der so fremdartigen hebräischen Sprache voraus, da die hebräischen Formen auch durch genaue Umschrift dargestellt und so der allgemeinen Beurteilung zugänglich gemacht werden können. Andererseits muß der Wunsch, die inhaltlich so weithin bekannten und liebgewonnenen Psalmen und anderen Dichtungen der Hebräer auch nach ihrer besonderen Form und ihrem formalen Aufbau kennen zu lernen, natürlich ein weitverbreiteter sein.

Nun kann aber die Frage nach der formalen Eigenart der alttestamentlichen Poesie auch jetzt noch keineswegs als gelöst angesehen werden. So muß ja schon deswegen geurteilt werden, weil auf diesem Gebiete noch bis in die unmittelbare Gegenwart herein mehrere voneinander abweichende Systeme vertreten, wichtigste Fragen aufgeworfen und ernste Auseinandersetzungen begonnen worden sind. Gerade in diesem Moment muß es daher als zeitgemäß erscheinen, eine Darstellung der Gesetze des althebräischen Vers- und Strophenbaues vorzulegen, die sich das Ziel gesteckt hat, nicht bloß diese Gesetze aus ihren nächsten Quellen zu schöpfen und durch komparative Betrachtung anderer alten Literaturen zu beleuchten, sondern auch die noch vorhandenen

Streitfragen unter kritischer Berücksichtigung der gesamten neueren Fachschriften zu diskutieren und dadurch ihrer Lösung näher zu bringen. Übrigens sind die kritischen Auseinandersetzungen durchweg in Petitsatz gegeben, damit ein bequemer Überblick über die positive Darlegung gewonnen werden kann.

Um dem Interesse der Literarhistoriker und Stilistiker sowie der Freunde der antiken Dichtungen überhaupt zu dienen, sind alle Texte, die zur Veranschaulichung der Gesetze der hebräischen Poesie verwendet werden, in Transkription dargeboten. Demselben Interesse wird auch ein Sachregister dienen, und zur bequemen Ausnützung des Buches bei der Exegese ist ihm auch ein Register der in ihm behandelten Stellen beigefügt worden. Auch deshalb hoffe ich, ein nicht unwillkommenes Hilfsmittel für diesen Zweig der Forschung geliefert zu haben.

Bonn, den 31. Oktober 1914.

Ed. König.

ÜBERSICHT DES INHALTS.

Kap. I.

Die äußerliche Unterscheidung von Prosa und Poesie und der letzteren grundleglicher Bereich.

§ 1. Verhältnis von Prosa und Poesie im allgemeinen.

Nichts ist gewöhnlicher als die Behauptung, daß die Literaturen der Völker aus Prosa und Poesie bestehen; aber welches ist der ursprüngliche Sinn dieser beiden Ausdrücke? Nun „Prosa" kommt von dem lateinischen Worte prorsa her. Denn z. B. Apulejus (geb. um 130 n. Chr.) sprach von „prorsa et vorsa facundia" (Georges, Lateinisches Wörterbuch s. v.), und das Adjektiv prorsus, das mit der Präposition pro zusammenhängt, bezeichnet nach demselben Wörterbuch „das, was gerade oder schlicht vor sich hingeht". Aus prorsa wurde dann mit einer natürlichen Unterdrückung des zweiten *r* schließlich prosa.[1]) Demnach bezeichnet „oratio prosa" eine Darstellungsweise, die einfach vor sich hingeht, d. h. eine einfache, gewöhnliche Darstellungsart. Dagegen „Poesie" bezeichnet ein sprachliches Gebilde, das sozusagen nicht von selbst entsteht, sondern mit Absicht und Fleiß hergestellt wird und deshalb sich vor den gewöhnlichen sprachlichen Produkten auszeichnet. Denn „Poesie" kommt ja von *ποίησις* („Machen, Bilden" und dann mit einer Metonymie des Aktes für dessen Effekt: Werk, Gebilde) und meint daher ein „Produkt" und infolge einer häufigen synekdochischen Setzung des Allgemeinen für den Hauptteil: ein Produkt par excellence.[2])

---

1) Mehrere Fälle solcher Dissimilation par distance verzeichnet mein Historisch-kritisches Lehrgebäude der hebräischen Sprache II, 465. Vgl. übrigens „hieher" statt „hierher"!

2) Vgl. die nicht ganz berechtigte Ausdrucksweise „Wir Arbeiter" und viele andere Belege in meiner Stilistik usw. S. 64!

§ 2. Spuren der Unterscheidung von Prosa und Poesie bei den Hebräern.

1. Der Verfasser von Ps. 45 hat diesen als eines seiner *maʒasé*, d. h. Produkt, bezeichnet (P. 2).[1]) Obgleich dieser Ausdruck an sich zunächst nur „schriftstellerisches Erzeugnis" bedeuten kann, betrifft er doch in jenem konkreten Falle ein literarisches Produkt, das als „Lied" bezeichnet ist (Ps. 45 1: *schîr*). Ein Lied oder ein Gesang ist aber nach seinem natürlichen Begriff ein literarisches Produkt von außergewöhnlicher Art, also ein Stück Poesie. Folglich ist es ein hinreichend sicheres, ja notwendiges Urteil, daß der hebräische Ausdruck *maʒasé* (Ps. 45 2) denselben Begriff, wie das auch etymologisch mit ihm zusammentreffende Wort *ποίησις* „Poesie", ausdrückt. Ebendasselbe Bewußtsein vom Unterschied zwischen gewöhnlicher, also prosaischer, und außergewöhnlicher oder poetischer Darstellungsart leuchtet mit größter Wahrscheinlichkeit aus der Überschrift heraus, die dem Abschnitt 2 S. 23 1—7 gegeben ist. Denn indem dieser Abschnitt als „die letzten Worte Davids" betitelt ist, während doch Äußerungen dieses Königs noch bis 1 K. 2 9 berichtet werden, ist es das wahrscheinlichste Urteil, daß jener Abschnitt wegen seiner formellen Beschaffenheit als „davidische Worte" par excellence bezeichnet ist.

Während die vorstehenden Dinge bei Zapletal[2]) nicht berührt sind, meint er (p. 9), daß „*mašal*, was ‚Hälfte' bedeutet (cf. das assyrische *mišlu*)[3]), zu einem Ausdruck für ‚Gedicht' werden konnte, da ein hebräischer Vers sehr oft aus zwei Stichen besteht".[4]) Aber eine assyrische Bedeutung eines Wortes einfach in das Hebräische zu übertragen, ist unmethodisch, weil nicht wenige Homonyme des Assyrischen und des Hebräischen doch verschiedenen Sinn besitzen (vgl. ass. *gamâlu* „schützen, schonen" und hebr. *gamál* „vollbringen" und andere Beispiele in ZATW 1911, 143 oder meinem Hbr. WB. 1b. 48b. 92a. 165b usw.). Außerdem wäre es eine wenig natürliche Sache, wenn der Begriff „Gedicht" nach seinem Halbvers benannt worden wäre. Nach dem Hebräischen aber bedeutet *mašal* vielmehr „Gleichheit", und weil die

---

1) P. = der Pasûq des hebr. AT., gewöhnlich „Vers" genannt (s. u. § 18, 1).

2) Vinc. Zapletal, De Poesi Hebraeorum (1911), p. 9.

3) *š* wird da und sonst (besonders bei Ausdrücken aus dem Assyrischen und Babylonischen, wo die Aussprache zwischen *s* und *sch* ähnlich wie im Nord- und Süddeutschen wechselt) an Stelle von *sch* gebraucht.

4) Über „Stichos" s. u. bei mir in § 18!

gewöhnliche Gleichsetzung sich im Urteil oder Satz ausspricht, bedeutet *mašal* dann soviel wie „Sentenz oder Spruch" usw., wie mein WB. 253a darlegt.

2. Nach jenen Stellen Ps. 45 1 f. und 2 S. 23 1 ist also doch schon während des Entstehens der hebräischen Literatur das Bewußtsein vom Unterschied zwischen Prosa und Poesie erwacht. Später hat sich dieses auch darin kundgegeben, daß die sogenannte Accentuatio poetica erst mit Hi. 3 3 beginnt und bloß bis 42 6 angewendet ist. Darin wurde also ein mit den Psalmen und Proverbien formell verwandtes Produkt gegenüber dem erzählenden Prolog und Epilog (1 1—3 2; 42 7 ff.) erkannt, wie auch die Schreibweise mit abgesetzten Zeilen auftritt bei Ex. 15 1b—18; Dt. 32 1—43; Ri. 5 2 ff. und 2 S. 22 2b ff.

Übrigens ist „Poesie" deutlich durch *maʒasê* wiedergegeben von Juda Hallewi in seinem Al-Chazari („Kusari" oder „Cosri", arabisch und deutsch herausgegeben von H. Hirschfeld), Kap. II, § 78. Dort tadelt er nämlich die neuhebräischen Dichter, weil sie die fremdländischen Poesien nachahmten, mit den Worten von Ps. 106 35ab: „Und sie vermischten sich mit den Nationen (*gôjîm*) und lernten ihre Produkte (*maʒasîm*)." Im übrigen ist ποίησις im Neuhebräischen durch *Pijjûṭ* „Dichtung" (G. Dalman, Aram.-neuhebr. WB. 318a) nachgeahmt worden, dessen *ṭ* sich wahrscheinlich durch den Gedanken — nicht an ποιητής (Dalman a. a. O.), sondern — an ποιητικόν „etwas Poetisches" erklärt. Für *Pijjûṭ* schreibt man gewöhnlich einfacher *Pijut.*

§ 3. Um nun die Frage: „Was haben die alten Hebräer unter Poesie verstanden?" beantworten zu können, muß erst ein Grundstock von poetischen Partien der Literatur Israels ermittelt werden. Dieser grundlegliche Bereich der Poesie läßt sich aber nur durch folgende Untersuchung ermitteln.

Wie schon berührt wurde, kann die Zugehörigkeit des Liedes zum Gebiete der Poesie am wenigsten zweifelhaft sein. Denn Lieder oder Gesänge bilden überall den Grundbestand der poetischen Literatur eines Volkes, weil die aufeinanderfolgenden Sätze oder Zeilen der Lieder im Fortschreiten der Takte verlaufen und in den einander sich entsprechenden Zeilen der Gesänge die Zahl der Takte in Wechselbeziehung zueinander steht.[1]) Demnach wird auch die hebräische Poesie ihren sichersten Bestand in den Lie-

1) Vgl. etwa: „Ich hátt' einen Kámeráden,
Einen béssern fíndst du nícht" usw.

dern Israels besitzen. Texte, die als Lieder bezeichnet sind und von deren Singen gesprochen wird, liegen aber z. B. in folgenden Stellen vor: Ex. 15 1b—18. 21b (Israels Triumphgesang nach der Durchschreitung des Roten Meeres); Num. 21 17b. 18a (das Brunnenlied); Dt. 32 1—43 (vgl. P. 44: Moses „Schwanengesang"); Ri. 5 2—31 (vgl. P. 1 und 7b: das Lied der Debora); 1 S. 18 7: der halb ironische Siegesgesang der Frauen auf Saul und David (vgl. P. 6b: „zu singen" unter begleitenden Taktschlägen der Tamburins; mein WB. 553a); Ps. 30: Lied bei der Einweihung des Hauses Davids; 45: Hochzeitslied; 46. 48. 65—68. 75f. 83. 87f. 92. 96. 98. 108. 120—134. 149. Vgl. „die Zionslieder oder Jahvelieder"[1] in 137 3b 4a und das Anstimmen von Totenklagen oder Elegien überhaupt in 2 S. 1 17. 3 33, Am. 5 1, Jes. 14 10, von seiten der Klageweiber (Jer. 9 16) usw.

Nachdem so — meines Wissens zum ersten Male — als Ausgangspunkt der Untersuchung der nächstliegende Bereich der althebräischen Poesie abgegrenzt worden ist, ist das Material gewonnen, an welchem der formelle Charakter dieser Poesie studiert werden kann.

Kap. II.

Unsichere Kennzeichen der hebräischen Poesie.

§ 4. Die althebräische Dichtung und der Reim.

1. Die Poesie der Hebräer wird nicht durch den Reim charakterisiert. Freilich zeigt gleich das erste Lied, das oben in § 3 aus dem A. T. zitiert worden ist (Ex. 15 1b—18), Zusammenklänge am Ende von Zeilen, wie in *ʾanwéhu* „ich werde ihn rühmen" und *ʾaromménhu* „ich werde ihn erheben" (2b $\alpha\beta$).[2] Aber erstens konnte solcher Zusammenklang z. B. des Ausdrucks für „ihn" im

1) *šîr* ist kollektivisch gemeint (Parallelen gibt meine Syntax § 255b).

2) Diese Bezeichnung der Stichen oder Kurzzeilen (15 2a $\alpha\beta$ und b $\alpha\beta$) wird am besten angewendet (und nicht z. B. 2abcd). Denn jene Bezeichnungsart entspricht erstens mehr dem Athnach resp. Olé wejoréd (in den Ps., Pv. und Hi. 3 3—42 6) und der gewöhnlichen Ausdrucksweise, weil man doch sagt 15 1b—18. Zweitens gehören auch die beiden Stichen $\alpha\beta$ allermeist inhaltlich zusammen, und diese ihre Zusammengehörigkeit wird z. B. durch cd nicht so deutlich veranschaulicht, wie durch b$\alpha\beta$.

Hebräischen nicht vermieden werden, weil viele Formen der Pronomina am Ende von Wörtern angefügt wurden. Wo also der Reim in den hebräischen Gedichten sporadisch auftritt, kann er schon aus jenem Grunde nicht so als beabsichtigt gelten[1]), wie z. B. die Reimsilben *thing* und *king* am Ende des zweiten Aktes von Shakespeares Hamlet. Zweitens besitzt kein Gedicht im AT. Reime am Ende aller seiner Zeilen. Allerdings Bellermann in seinem „Versuch über die Metrik der Hebräer“ (1813), 210 meinte, es gäbe eine Ausnahme, und dachte dabei wahrscheinlich an Ps. 136. Aber der durchgehende Reim in diesem Gedicht beruht nur auf der stetigen Wiederholung ebendesselben Wortes *chasdó* „seine Huld“, indem der Satz „Denn in Ewigkeit währt seine Huld“ in der zweiten Hälfte jedes Pasûqs (s. o. S. 2, Anm. 1) wiederholt wird. Das kann man aber kein „durchgereimtes“ Gedicht nennen.

2. In einer sprichwörtlichen Ausdrucksweise, wie dieser (Qoh. 10 11): „Wenn beißt die Schlange (*nachaš*), indem man nicht anwendet Beschwörung (*láchaš*), so hat keinen Vorteil (*jithrón*) der Beschwörer (*báʒal ha-lašón*)“, kann natürlich infolge des häufigen Hörens der Sinn für die Gefälligkeit des Reimes aufwachen. So dürfte es nach meiner eigenen Beobachtung auch in dem Schluß-Stichos von Ps. 24 mit *ṣebaʾóth* und *kabód* sein. Aber die anderen Fälle, in denen Zapletal l. c. p. 44s. „beabsichtigten“ (intentus) Reim findet (Gen. 49 11; Ri. 14 18, 16 24; 1 S. 18 7; Qoh. 11 9), zeigen nur Zusammenklang in den für das Hebräische am Wortende unvermeidbaren Pronomina suffixa.

3. Weiterhin ist die Meinung ausgesprochen worden, „in einer Dichtung (Ps. 146) seien die Stichen durch Reimschema gebunden“.[2]) Nämlich (a. a. O. S. 50) der Dichter habe zuerst „Reime auf *am* gebildet (V. 6b und 6c), dann auf *im* (V. 7—9a) und endlich auf *edh* (V. 9b und 9c)“. Auch Kittel[3]) hat hier „gelegentliche Verwendung des Reims“ bemerkt. In der Tat wird man da

1) Gegen Briggs im International Critical Commentary zu den Psalmen (1906f.), Bd. I, XLIV und Nivard Schlögl, Die echte biblisch-hebräische Metrik (1912), 98.

2) Staerk, Die Psalmen (im Auswahls-AT. von Greßmann usw.) 1911, XIX.

3) Rud. Kittel, Die Psalmen übersetzt und erklärt (1914), 488.

wohl die Absicht des Psalmisten, gereimte Dichtung zu liefern, voraussetzen dürfen, obgleich die Zusammenklänge auf *im* nicht zu vermeiden waren, da eben sieben Plurale auf *im* erwähnt werden sollten. — Sodann meint man, „symmetrisch verteilte Reime“ in Ps. 29 entdeckt zu haben, und in ihnen könne „unmöglich ein bloßer Zufall“ gesehen werden.[1]) Aber dieser Fund dürfte auf der Voraussetzung zu künstlichen Strophenbaues beruhen.

Nämlich in 29 3 schließen die drei Stichen mit *mâjim*, *hirʒîm* und *rabbîm* und in V. 9 mit *'ajjalôth, jeʒarôth* und *kabôd.* Darin sollen beabsichtigte Reime liegen, weil nach der Strophentheorie von Zorell die Verse 3 und 9 sich einander entsprechen. In dieser Meinung über die Absicht des Dichters wird er bestärkt, weil in den nach Zorell abermals miteinander korrespondierenden Versen 7, 4, 5 und 6. 8 die Stichen aufeinder reimen: der erste Stichos (7), ausgehend auf *lahabôth-ēš* , und der letzte Stichos (8b) auf *qādēš*; der zweite Stichos, den er in 4ab findet, auf *hādār*, und der zweitletzte Stichos (8a) auf *midbār*; der dritte Stichos (5a) auf *'arazîm* und der drittletzte Stichos (6b) auf *re'emîm*; endlich der vierte Stichos (5b) auf *lebanôn* und der viertletzte Stichos (6a mit Verrückung des Athnach) wieder auf *lebanôn.* — Aber abgesehen von der dabei waltenden Ansicht über die strophische Gliederung des 29. Psalms (V. 1. 2. 3. 7. 4. 5 ‖ 11. 10. 9. 8. 6!), über die unten in § 22 gesprochen werden soll, und abgesehen von der dabei vorgenommenen Versetzung des V. 4, wäre die Kreuzung der Reime überaus künstlich. Außerdem könnte man nicht einsehen, weshalb die nach Zorell ebenfalls miteinander korrespondierenden Verse 1. 2 ‖ 11. 10 von dem vorausgesetzten Streben des Dichters nach Reimen vernachlässigt worden wären. Auch können z. B. *lebanôn* und *lebanôn* nicht als beabsichtigte Reime angesehen werden.

4. Durchgereimte Gedichte aber will H. Grimme[2]) in Ps. 45 und 54 sowie Sir. 44 1—14 gefunden haben.

Indes zunächst bei Ps. 45 ist doch schon dies ein mißlicher Umstand, daß der Dichter seine Reimkunst nicht schon im Eingange seines Gedichts (P. 2) betätigt hat. Grimme will ihn allerdings skandieren, indem er ihn mit Zeichen der Arsis versieht, aber Reime kann er in ihm nicht nachweisen. Ferner betreffs der darauffolgenden Verse meint er, daß der Dichter bald Binnen-

---

1) Franz Zorell, Einführung in die Metrik und die Kunstformen der hebräischen Psalmendichtung (1914), S. 17.

2) Hub. Grimme in seinem Aufsatz über „Durchgereimte Gedichte im AT.“, Separatabdruck aus den von Bardenhewer herausgegebenen „Biblischen Studien“, Bd. VI, 1 u. 2 (1901).

reime erstrebt habe[1]), bald aber dies auch nicht getan habe (in 5a. 7a. 14a. 15a. 16a. 18a). Weiterhin sieht er Reime schon in der Gleichheit der auslautenden Konsonanten (*ʾoznékh* ‖ *ʾabíkh* in 11ab und *mélekh* ‖ *lakh* in 15abβ), während doch nach dem bestehenden und auch richtigen Begriff von Reim dieser die Assonanz des vorhergehenden Vokals erfordert, wie man sie sogar in der sogenannten rime suffisante des Französischen (z. B. soupir ‖ désir) hört. Sodann läßt Grimme, um 3ab zum Reimen zu bringen, in 3b den schließenden Ausdruck *leʒolám* weg und stellt die vorhergehenden Worte um, so daß *berekhékha* an das Ende kommt. Ebenso transponiert er die Worte in 4a für seinen Zweck und läßt wieder zwei Worte in 10b weg und macht *liminékha* zum Schlußwort, wie er auch in 16a das Wort *lammélekh* hinzusetzt, um vier Hebungen zu erzielen. Endlich bestehen alle Reime, die er in Ps. 45 findet, nur im Zusammenklange des suffigierten Pronomens *kh*, und dessen Auftreten vermehrt er, indem er gegen die sprachliche Überlieferung die Form des männlichen Ausdrucks für „dein" (nämlich *kha*) der Form des weiblichen Wortes für „dein" (nämlich *kh*) gleichmacht. Also statt des überlieferten *hadarékha* (4b) will er vielmehr *hadarékh* gesprochen haben. Möchte diese Alteration der überlieferten Aussprache berechtigt sein oder nicht, was im Zusammenhange mit anderen Fragen weiter unten in § 14 3b zu untersuchen sein wird, so ist es für die Behauptung Grimmes überaus mißlich, daß der Dichter seine Reime nur im Zusammenklingen des Endkonsonanten von pronominalen Wortanhängen gezeigt haben soll, das bei der Struktur des Semitischen nicht zu vermeiden war. Warum hat er nicht z. B. auf das von Grimme in 3b beseitigte Schlußwort *leʒolám* ein Wort mit der Endsilbe *am* in 3a reimen lassen? Er hätte ja nur das in 3a vorkommende *ʾadám* an das Ende des Stichos zu bringen gebraucht. Dann hätte er wenigstens einen einzigen wirklich gültigen Reim hergestellt.

Ferner über Ps. 54 bemerkt Grimme selbst (a. a. O. S. 13), daß seine Reime „durchweg nur Flexionsreime sind, und daß

---

1) In 4a: *chagór* und das weiter vor gestellte *gibbór*; in 6a: *šenuním* und *ʒammím* usw., was auch schon an sich eine ganz unwahrscheinliche Operation ist.

auch die Verbindung von männlichen mit pseudoweiblichen Reimen manchen auf den ersten Blick befremden kann". Aber nicht bloß diese zwei Gründe verhindern das Urteil, daß der erwähnte Psalm ein „durchgereimtes" Gedicht sei. Noch andere Hindernisse dieser Annahme liegen darin, daß *ai* sich mit *i* reimen soll[1]) und daß zur Durchführung des Reimes der Stichos 5c „sie haben nicht die Gottheit zu ihrem Orientierungspunkt gemacht" ausgeschaltet werden muß. Mit Unrecht wird also Ps. 54 auch von Zapletal l. c., p. 45 ohne Begründung als ein Beispiel eines gereimten Gedichtes hingestellt.[2])

Endlich in Sir. 44 1—14[3]) klingt allerdings P. 1b auf das Pronomen *am* und P. 2b auf *ʒolám* aus, aber in den übrigen Versen, wie sie von Grimme hergestellt sind, lauten sieben Verse hintereinander auf das Pronomen *am* und der achte auf *hem*, der neunte auf *lem* und der zehnte auf *lam* aus. Also auch da könnten erstens nur unvermeidbare Zusammenklänge an einer Anzahl von Versausgängen und zweitens nur unechte Reime gefunden werden. Außerdem ist dieses so gereimte Produkt nur durch die Ausschaltung von P. 5ab, 9ab und 10ab zustande gebracht worden, und bei der Streichung dieser Zeilen ist eingestandenermaßen (S. 15) auch ihre Reimlosigkeit ein Moment der Entscheidung gewesen. Aber z. B. 5a ist inhaltlich sehr an seiner Stelle, weil er die einzige Zeile ist, in der die Psalmendichter (*mizmor*) ausdrücklich unter den rühmenswerten Persönlichkeiten der Vorzeit erwähnt sind. Folglich hat sich Zaphetal l. c. auch in bezug auf Sir. 44 1—14 ohne Grund dem Urteile von Grimme angeschlossen.

5. Mit Recht ist also die Frage, ob im Althebräischen die Reimbildung zu den Mitteln der poetischen Technik gehört habe, von den meisten früheren Gelehrten verneint worden.[4]) Ohne gültigen Grund wird aber der Reim als Kennzeichen der althebräischen Poesie hingestellt von Kautzsch.[5]) Er meint, schon

1) In 5aαβ und 7ab, indem bei b überdies noch *elí* am Schlusse hinzugefügt wird.

2) O. Hauser, Die Urform der Psalmen (1907), 14 sagt, daß der Reim in Ps. 6 und 29 „durchgängig verwendet" sei. Dies ist eine unbegreifliche Äußerung. Denn z. B. 6 4a endigt auf *me'ód*, aber 4b auf *matháj*. Bei 29 1a ist das Endwort *elím*, bei 1b aber *waʒóz*, und so geht es weiter. Wo ist da der „durchgängig" angewendete Reim?

3) Den hebr. Text gibt Strack, Sprüche Jesus', des Sohnes S. (1903), 43.

4) Vgl. die bis 1900 reichende Übersicht in meiner „Stilistik, Rhetorik, Poetik in bezug auf die biblische Literatur dargestellt", S. 355f.

5) E. Kautzsch, Die Poesie und die poetischen Bücher des AT. Sechs Vorträge (1902), S. 8f.

im „Lamechliede" (Gen. 4 23) „enden doch sicher nicht zufällig vier Verse auf *î*". Aber diese Absicht bleibt eben unsicher, und wenn man bei jenen vier Zeilen auch wirklich an die Absicht, sie auf den gleichen Vokal austönen zu lassen, denken könnte, so darf man trotzdem nicht den Reim als „Kennzeichen der hebräischen Poesie" (Kautzsch) bezeichnen, da wir kein einziges durchgereimtes Gedicht in der althebräischen Literatur besitzen.

§ 5. Die hebräische Poesie und die „dialectus poetica".

1. Wenn wir das erste von den in § 3 aufgezählten Liedern durchlesen, so finden wir z. B. im Gebiete der Grammatik mehrere Formen, die in der Umgebung jenes Liedes nicht gelesen werden, nämlich *ámo* statt *am* „sie, eos" in P. 10a und *émo* statt *em* „sie, eos" in P. 7b. 9b. 12. 15b. 17a, sodann *zu* als Relativum in 13a und 16bβ statt *ʾašér* oder *še*, ferner *ʾemátha* „Schrecken" in 16a, also den alten Akkusativ als neuen Nominativ statt des gewöhnlichen *ʾemá*, endlich im Bereiche der Partikeln die Präposition *kemó* in 5b und 8b statt des sonstigen kürzeren *ke*. So treten außergewöhnliche Erscheinungen aus fast allen Teilen der Grammatik und des Wörterbuchs in anderen Liedern und überhaupt in gewissen Partien des althebräischen Schrifttums auf.[1]) Die Summe dieser außergewöhnlichen Ausdrucksmittel pflegt man seit Rob. Lowth[2]) die „dialectus poetica" zu nennen.

2. Aber diese Benennung ist mißverständlich und nur nach der Regel „a parte potiori fit denominatio" zu billigen. Denn einerseits werden einzelne von diesen außergewöhnlichen Formen und Wörtern auch außerhalb der „Lieder" des AT. gebraucht, wie z. B. *chajethó* „Getier" (Gen. 1 24), das dort wahrscheinlich als archaistisch bevorzugt wurde, um der Rede Gottes einen erhabeneren Charakter zu verleihen, während in den darauffolgenden Sätzen des Erzählers (P. 25) dafür die gewöhnliche Form *chajjath* gewählt ist. Andererseits werden solche außergewöhnliche Formen und Ausdrücke nicht einmal in allen „Liedern" angetroffen (vgl.

---

1) Eine wohl vollständige Zusammenstellung dieser Erscheinungen mit der Angabe aller Stellen ihres Auftretens findet man in meiner Stilistik, S. 277 bis 283.

2) Lowth, De sacra poesi Hebraeorum (1753), Praelectio III.

am und nicht *ámo* in Num. 21 17f.; Dt. 32 20 usw.), und es gibt mehrere Psalmen, die solcher sprachlichen Besonderheiten gänzlich entbehren, wie z. B. Ps. 149, obgleich Gelegenheit zu ihrer Verwendung gewesen wäre. Denn z. B. statt *malkám* (149 2b) hätte *malkámo* gesetzt werden können. Also auch in dem Gebrauch außergewöhnlicher Sprachformen kann nicht ein wirkliches Kennzeichen der althebräischen Poesie gefunden werden.

3. Was aber ist über die innere Beziehung des Gebrauchs dieser dialectus „poetica“ zur hebräischen Poesie zu urteilen? Schon die in Nr. 2 gemachten Angaben über das Auftreten der mißverständlicherweise als dialectus poetica bezeichneten Spracherscheinungen beweisen, daß die Anwendung dieser Sprachformen nicht in einer positiven oder organischen Beziehung zur Gestaltung der hebräischen Dichtungen gestanden haben kann. Denn wenn dies der Fall gewesen wäre, dann müßten diese Sprachbestandteile in allen Liedern und anderen Teilen der poetischen Literatur Israels verwertet worden sein. Vielmehr hing der Gebrauch dieser besonderen Ausdrucksmittel nach meinem Urteil wesentlich mit dem Geschmack eines gewissen — früheren — Zeitalters zusammen. Dieser suchte einen besonderen Schmuck der poetischen und rhetorischen Darstellung in der Wahl außergewöhnlicher, teils fremdklingender und teils volltönender, Formen, die zum Teil archaistischen und zum Teil dialektischen Ursprungs waren.

Jene negative Seite dieses Urteils wird dadurch bestätigt, daß auch anderwärts der Gebrauch einer dialectus poetica nicht den eigentlich poetischen, d. h. rhythmischen, Charakter der betreffenden Dichtungen bedingte. Denn z. B. Hexameter konnten in jedem griechischen Dialekte und nicht bloß in der altionischen Mundart gedichtet werden.

Eine „poetische Sprache“ gab es übrigens auch z. B. bei den altarabischen Dichtern, und sie wird von Nöldeke[1]) als eine im wesentlichen natürlich gewachsene und nicht als eine künstlich gemachte charakterisiert. Vgl. auch „The formation of this dialect poetic (of the Arabs!) . . ., in which purer forms were used and colloquial expressions were avoided, marks a noble effort and a splendid achievement on the part of the ante-Islamic Arabs“ (John Hopkins' University Circulars 1903, 84a). Eigentümlich ist, daß in ganz Polynesien die Sprache der Dichtkunst eine ganz andere ist als die Umgangssprache, und die Erklärung dieses Umstandes wird man wohl darin suchen müssen, daß die

1) Theod. Nöldeke, Die semitischen Sprachen, 2. Aufl. (1899), 54.

Umgangssprache sich im Laufe der Zeit geändert hat, während die von Generation zu Generation überlieferten Lieder die gleichen blieben (Zeitschrift „Vom Fels zum Meer" 1903, S. 1134). Also da ist die „dialectus poetica" einfach archaistisch.

Überdies ist es kulturgeschichtlich interessant, aber ganz erklärlich, daß manche lexikalische Bestandteile der dialectus poetica des AT. später auch in der einfachen Prosadarstellung auftreten, wie z. B. *he'ezîn* „vernehmen, gehorchen" (Gen. 4 23 usw.; mein WB. 10 b) in Neh. 9 30 und 2 Ch. 24 19, oder wie *chammá* „Glühende = Sonne" (Hi. 30 28 usw.; WB. 113 b) in Mischna, Berakhoth 1 2 3 5 usw. Indem der Glanz poetisch-rhetorischer Ausdrücke verblaßte, wurden sie in den Wortschatz der gewöhnlichen Darstellungsweise übernommen.

§ 6. Die hebräische Dichtung und der „Parallelismus membrorum".

1. Das Auftreten einer besonderen stilistischen Erscheinung. — In den „Liedern" (§ 3) oder überhaupt den Teilen des AT., die vielfach durch die sogenannte Dialectus poetica (§ 5) ausgezeichnet sind, findet man häufig eine auffallende Gedankenkorrespondenz der aufeinanderfolgenden Aussagen. Drei Beispiele werden die Sache veranschaulichen: **a)** Das „Schwertlied" Lamechs beginnt mit diesen Sätzen: *„O ʒAda und Ṣilla, hört meine Stimme, o ihr Weiber Lamechs, vernehmt meine Rede!"* (Gen. 4 23). In diesen beiden Sätzen zeigt sich natürlich eine auffallende doppelte Ausprägung desselben Gedankens (ebenso in Ps. 2 1ab 2ab 3a: „Lasset uns zerreißen ihre Banden und (b) von uns werfen ihre Stricke!" usw.). **b)** Ein anderes klassisches Beispiel wird in folgenden Worten gefunden: *„Das Gesetz Jahves ist vollkommen: es bringt die Seele wieder zurecht* (Ps. 19 8 a$\alpha\beta$). *Das Zeugnis Jahves ist wahrhaftig: es macht den Einfältigen weise"* (b aβ). Da wird also die erste Aussage (a$\alpha\beta$) durch die zweite (b$\alpha\beta$) erweitert, indem von wesentlich demselben Subjekte noch eine verwandte Wirkung abgeleitet wird. **c)** Eine dritte Probe zeigt sich in den Sätzen: *„Diese rühmen die Kriegswagen und jene die Rosse, und (= aber) wir den Namen Jahves, unseres Gottes"* (Ps. 20 8). Offenbar strebt hier der Dichter darnach, seinen ersten Satz durch die hinzugefügte Antithese um so kräftiger hervorzuheben.

2. Die frühere und die gewöhnliche Erklärung dieser Erscheinung. — Nachdem noch Ibn Ezra († 1167) diese stilistische Erscheinung einfach als einen „verdoppelten Ausdruck" bezeichnet

hatte[1]), gab schon David Qimchi diese Deutung, daß die erwähnten Satzfolgen „zur Verstärkung“ dienen.[2]) Auch diese Auffassung ist zu vag und allgemein, aber die Sache ist auch dadurch noch nicht hinreichend beleuchtet, daß Lowth sie „Parallelismus membrorum“ nannte (vgl. die ganze historische Untersuchung in Stilistik 307—309). Darnach pflegt man den Gleichlauf der Sätze, wie er sich beispielsweise in den oben aus Gen. 4 23, Ps. 19 8 und 20 8 gegebenen drei Proben gezeigt hat, bekanntlich so zu benennen: **a)** Synonymer Parallelismus membrorum heißt der, der durch die Zeilen von Gen. 4 23 veranschaulicht worden ist, und zu dieser Klasse von Sätzen gehören auch solche Satzpaare, wie in Jes. 15 1ab, aus denen Kautzsch (S. 3) noch eine besondere Art, den „identischen Par. m.“, machen will. **b)** Als synthetischen Par. m. bezeichnet man den, der in den Sätzen von Ps. 19 8ab uns entgegentritt. Dabei kann der zweite Satz auch die Folge (Ps. 2 12aβ: und ihr zugrunde geht betreffs des Schicksals) oder auch den Grund enthalten, wie in „Das Roß und seinen Reiter warf er ins Meer“ (Ex. 15 1bβ) oder in dem zweiten Satze von „Sein ist das Meer, er hat es ja gemacht“ (Ps. 95 5aαβ, vgl. noch 98 1aβ 136 1b). **c)** Den z. B. in Ps. 20 8 auftretenden Parallelismus nennt man den antithetischen, wie er auch in Ps. 1 6b usw. vorliegt.

3. Nach meiner Ansicht wird das Wesen der Erscheinung, die durch jene drei klassischen Beispiele veranschaulicht worden ist, dann am richtigsten getroffen, wenn man in ihr ein Streben nach ideeller Eurhythmie findet. Denn die Beziehung der Satzpaare, die oben beispielsweise zitiert worden sind, gibt diesen Satzpaaren teils **a)** die Harmonie zusammenklingender Töne, teils **b)** den beruhigenden Eindruck einer unerschöpflich sprudelnden Fülle und teils **c)** den malerischen Effekt von Lichtern, die in dunklen Folien ihre Kontraste finden.

4. Die Verbreitung dieser Darstellungsweise. — Sie wird in vielen Literaturen gefunden, wie z. B. in der babylonischen und ägyptischen (usw. in Stil. 310f.), und darin erweist sich die

1) Ibn Ezra in seinem Kommentar zu Gen. 49 3b usw.

2) Dav. Qimchi in seiner Erklärung von Hos. 12 5b usw.

psychologische Natürlichkeit dieser Stilerscheinung. Daher ist sie in den einzelnen Literaturen als eine von den sogenannten Parallelerscheinungen anzusehen, wie sie z. B. in der Entwicklung des semitischen und des indogermanischen Sprachstammes vielfach auftreten. Infolgedessen ist dieses Darstellungsmittel in der hebräischen Dichtung nicht als aus dem Babylonischen entlehnt zu betrachten, wie es mehrfach geschehen ist.[1]) Aber innerhalb des hebräischen Schrifttums begegnet diese ideelle Eurhythmie nicht stets z. B. in den Liedern oder in den Psalmen überhaupt. Denn wir lesen beispielsweise: „Meine Stärke und mein Preis ist Jah, und er ward mir zum Heile“ (Ex. 15 2aαβ). Der zweite Satz enthält doch eine bloße koordinierte Fortsetzung der Charakteristik Jahves. Ebendasselbe Urteil ist z. B. über folgende Sätze zu fällen: „Und er gleicht einem Baume, gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringt zu seiner Zeit usw.“ (Ps. 1 3b, 2 6ab, 12b, 3 6f., 4 7f., 9 4 usw., 48 4 usw.; Kl. 2 17ab, 3 49 f., 4 6ab, 12ab.

Dieser Tatbestand ist, wie von manchen früheren Gelehrten (vgl. Stil. 312), so auch von Rothstein[2]) 52 anerkannt worden, indem er auf Ps. 1 1 5 8a 8 2a 3a 110 1b 2a hinweist. Auch Gray[3]) spricht von poetischen Partien, die des Parallelismus entbehren, gibt aber keine Belege.

5. Wenn der zweite Stichos nicht einen Satz oder überhaupt Wortkomplex enthält, der zur Herstellung einer jener drei Arten von gedanklicher Ergänzung des ersten Stichos dient, so ist nicht von „unvollständigem Parallelismus“ zu sprechen.[4]) Vielmehr ist in solchen Fällen der Verzicht des Dichters auf Herstellung von ideeller Eurhythmie anzuerkennen. Was für eine Erscheinung aber liegt dann in einem so beschaffenen zweiten Stichos vor? Das Streben nach formeller Eurhythmie. Dies aber wird sich aus den folgenden Untersuchungen ergeben.

---

1) Vgl. die Meinung von M. Jastrow, Die Religion Babyloniens usw. I (1905), 5, daß der responsorische Charakter mancher Psalmen, wie 118 usw., wohl nach dem „Muster“ babylonischer Psalmen entstanden sei.

2) W. Rothstein, Grundzüge des hebr. Rhythmus und seiner Formenbildung (1909).

3) Buchanan Gray, The Forms of Hebrew Poetry (in „The Expositor“, Jahrgang 1913 f.) 1913, p. 552.

4) Wie Gray a. a. O. 1914, p. 129 von „incomplete parallelism“ spricht.

Zunächst liegt keine richtige Antwort auf die soeben gestellte Frage darin, daß man in bezug auf die beiden Stichen „Du leitetest huldvoll das Volk, das du erlöst, Führtest es machtvoll zu deiner heiligen Stätte" (Ex. 15 13ab) von „synthetisch-grammatischem Parallelismus" gesprochen hat.[1] Da macht man einen Einschnitt in 13a vor „das Volk usw." und in 13b vor „zu deiner usw." Aber wenn auch wirklich in den beiden Stichen vor dem Objekt, resp. vor dem Umstand des Ortes eine Diärese (s. u. § 13, 2) beabsichtigt sein soll, so ist doch in bezug auf die dadurch getrennten Teile des Stichos nicht von „Parallelismus" zu reden. Das Objekt „das Volk" steht zum Anfange des Stichos nicht im Verhältnis des „Parallelismus".

Sodann kann der kürzere Teil bei dem Verse, der nach meiner Überzeugung ursprünglich der Klageliedvers war und dann natürlicherweise als sehr bekannt auch sonst verwendet wurde[2], überhaupt nicht als ein solcher Stichos angesehen werden, in welchem „Parallelismus membrorum" eine natürliche Sache gewesen wäre. Man vergleiche in den beiden Zeilen „Wie versetzte in Leid[3]) der Allherr in seinem Zorn — *die Tochter Zion!*" (Kl. 2 1a) und „Die Weisung Jahves ist vollkommen — *eine Wiederherstellerin der Seele*" (Ps. 19 8a) die kursiv gedruckten Wortkomplexe! Bei diesem „Qîna-Rhythmus" bildet der zweite kürzere Teil einen Nachklang von spezieller Art.

Auch Gray (1914, p. 218) spricht, wie ich soeben sehe, in bezug auf den Klageliedvers von „echoing rhythm" und findet ihn z. B. in den meisten Zeilen von Kl. 4, wie in 4 8. Trotzdem redet er aber von „Parallelismus" in bezug auf den kürzeren Teil des Klageliedverses und nennt ihn „sub-parallelism" (p. 126) oder „sectional p." (p. 128) oder „secondary p." (p. 129). Er kann allerdings selbst ihn in den 66 Klageliedversen von Kl. 2 „nur ein dutzendmal" finden: in „4a(?), 5b, 6a(?), 7a, 9a (lies *šubberu* für *'ibbad wešibbar*), 10b, 11a, 15c, 17ac, 18c, 20b, 21c". Davon können nur anerkannt werden 5b, 6a, 7a, 17a (mit synonymem P. m.) und 9a, 10b, 11a, 17c, 18c, 21c (mit synthetischem P. m.). Aber in „Ist dies die Stadt, die der Schönheit Krone — *eine Wonne für die ganze Erde?*" (15c) kann kein „Parallelismus" gefunden werden. Da enthält

---

1) Staerk, Die Psalmen (im Auswahls-AT., Lief. 17), S. XVII.

2) So mit Budde, Das hebräische Klagelied (ZATW. 1882, 1ff.) und Geschichte der althebr. Literatur (1906), 28.

3) Über *jaʒîb* vgl. man mein WB. 316b.

der kürzere Teil des Klageliedverses bloß einen bekräftigenden Nachhall. Ebenso ist es in 20b, und dies ist die Regel und das der Vortragsart der Leichenklage Entsprechende. Der zweite von den beiden (manchmal nur wenig starken) Chören, von denen die Leichenklage vorgetragen wurde und wird, ist der mehr passive, der bloß zustimmende Teil. Man erkennt das auch z. B. an der Leichenklage, die aus dem heutigen Palästina angeführt wird: (Chor A) „Warum hast du ihn zertreten? — (Chor B) *den Mann*". (Chor A) „Warum hast du ihn getötet? — (Chor B) *du Kamel*"[1]) Der erste Chor hat die Initiative und stimmt die Gedanken an, während der zweite Chor mehr nur „nachklappt" und dadurch das teilnehmende Zustimmen der Volksmasse veranschaulicht. Dieser zweite Partner im Responsorium muß sich deshalb sehr oft damit begnügen, den vom führenden Chor oder von der Chorführerin angefangenen Satz bloß zu vollenden (Kl. 1 1bc usw.).

6. Einfach „Parallelismus membrorum" ist auch noch neuerdings „das poetische Formalprinzip" der Hebräer genannt worden.[2]) Das richtige Urteil aber ist nach dem oben gegebenen Nachweis dieses: Auch der „Parallelismus membrorum" ist nicht ein absolut sicheres Kennzeichen der althebräischen Poesie.

Der genauere Tatbestand ist aber vielmehr dieser.

Ideelle Eurhythmie ist, wie oben in Nr. 4 gezeigt wurde, keineswegs in allen den Wortkomplexen zu finden, die einander in korrespondierenden Gedichtszeilen parallel gehen. Das Motiv, das zum Aussprechen vieler von diesen Wortkomplexen trieb, lag nicht in einem Bedürfnis des Denkens oder in einem Streben nach vollerer resp. deutlicherer Darstellungsweise, wie es bei der synonymen und synthetischen, resp. antithetischen ideellen Eurhythmie waltet. Vielmehr sind viele Wortkomplexe, die in korrespondierenden Stichen einander parallel gehen, von einem anderen Trieb ins Leben gerufen. Dies ist der Grundtrieb, der die Form aller Poesie durchwogt, und dieser Grundtrieb ist der Rhythmus. Allen Stichen, in deren gegenseitiger Beziehung keine von den drei Arten der ideellen Eurhythmie erkannt werden kann, ist daher nur formelle Eurhythmie zuzusprechen.

---

1) Ludw. Schneller, Kennst du das Land? (Abschnitt „Musik"):

Léēš daʒáṣtô — jâ ridschâl
Léēš qatáltô — jâ dschamâl.

2) Duhm im Kurzen Handkommentar zu den Psalmen (1899), XXX. Auch Kittel, Die Psalmen übersetzt und erklärt (1914), XXXXVI spricht nur einfach von „Parallelismus der Glieder".

Kap. III.

Falsche und richtige Ableitung des Rhythmus hebräischer Dichtungen.

§ 7. Die hebräische Poesie und die Silbenquantität.

1. An sich und auch im Hinblick auf die Poesie der Griechen und Römer war es naheliegend, daß man oft ein quantitierendes Metrum in den Liedern und übrigen Dichtungen der Hebräer suchte. Hauptsächlich Jones[1]) meinte, beweisen zu können, daß eine geregelte Aufeinanderfolge kurzer und langer Silben sich in den althebräischen Gedichten finde. Aber er konnte seine These nur so aufrechterhalten, daß er die überlieferte Vokalisation vielfach änderte und die hebräischen Dichter mit ihrer angeblichen Prosodie sehr frei umgehen ließ. Wie hätte dies anders sein können? Man lese doch die alttestamentlichen Partien, die sich als Lieder bezeichnen oder durch Bevorzugung der dialectus poetica und die Eurhythmie aus ihrer Umgebung herausheben (Gen. 4 23f. usw.), und man wird finden, daß ein geregelter Wechsel von Kürze und Länge der Silben sich nicht in ihnen entdecken läßt.

Übrigens kommt der überlieferten Vokalisation oder „Punktation" des Hebräischen ein hoher Grad von Sicherheit zu (Stil. 322f.), wie sie auch z. B. von Hub. Grimme in „Gedanken über hebräische Metrik" (in der Vierteljahrsschrift für Bibelkunde 1903), S. 5 geschützt wird. Für die Güte der überlieferten Vokalisation spricht namentlich der hohe Grad von Konsequenz, den ihr Parallelgehen mit der altarabischen Vokalisation besitzt. Denn z. B. die ursprünglich kurzen *a* von *qatalánî*[2]) „er tötete mich" erscheinen im Hebräischen in dieser Form: *qeṭālánî*. Also in der tonlos gewordenen Silbe *qa* ist das *ă* zu einem kürzesten *ĕ* verhallt, in der Vortonsilbe aber ist das *ă* zu *ā* gedehnt worden. Ebenso entspricht dem arabischen *ŭ* in der betonten Silbe des Hebräischen regelmäßig ein *ō*, also der aus *ŭ* naturgemäß durch den Ton gedehnte und zerdrückte Vokal. Einem arabischen *ĭ* entspricht unter der Wucht des Akzents regelmäßig ein hebräisches *ē*. Die Konsequenz des Parallelgehens, die sich auch noch weiter (betreffs arab. *â* und hebr. *ô* usw.) beobachten läßt, kann nur als ein Produkt natürlicher Lautentwicklung angesehen werden.

---

1) William Jones, Poeseos asiaticae Commentarii (Lond. 1774), Cap. II.

2) Übrigens „Ḥanûn is-Salṭ sprach für das gewöhnliche neuarabische *qatal* stets *qaṭal* (also mit *ṭ*, Ṭêth) und berichtete mir, das sei bei ihnen zu Hause allgemein" (Littmann, Neuarabische Volkspoesie 1902, S. 1).

An diesem Punkte muß auch ein Wort über die Beziehung der hebräischen Vokalzeichen zu der Vokalquantität gesagt werden. Denn wieder Schlögl hat sich auf die Seite derer gestellt, die die Zeichen Pathach, Qameṣ usw. nur als Zeichen verschiedener Qualität der Vokallaute ansehen. Aber das mir mit der Mehrzahl der Grammatiker richtig scheinende Urteil ist dies, daß die verschiedenen Vokalzeichen, wie z. B. Pathach und Qameṣ, zunächst die verschiedene Quantität der Vokale bezeichnen sollen, mit der sich natürlicherweise auch eine gewisse qualitative Nuancierung verbindet. Dies ergibt sich hauptsächlich aus der Pausalaussprache. Denn in dieser erschallen nach dem Zeugnis des Arabischen (mein Lgb. II, 522) lange Vokale. Nun tritt statt Pathach in der Pausalaussprache nach der Regel ein Qameṣ auf. Folglich ist das richtige Urteil, daß Qameṣ in erster Linie eine gedehnte Aussprache des *a*-Lautes bezeichnet. Ein anderer Grund liegt darin, daß in der offenen Vortonsilbe, in der nach Analogien (Sanskrit usw.) ein gedehnter Vokal erwartet werden kann, ein Qameṣ geschrieben wird. Ein dritter Grund ergibt sich daraus, daß Cholem nur in betonter Silbe steht, und in dieser ist ein gedehnter Vokal zu erwarten. Gegenüber Schlögl ist z. B. auch noch dies zu fragen: Warum soll, wie Schlögl (S. 6 unten) meint, das Qameṣ in *qa* von *qaṭal* einen kurzen, aber das Qameṣ in *la* von *qaṭela* einen langen Vokal bezeichnen? Ein solcher verschiedener Wert kann eben demselben Vokalzeichen nicht zugeschrieben werden.[1])

Also einerseits ist zu sagen, daß man nicht immer von neuem mit einem Klagelied über die Unsicherheit der überlieferten Vokalisation des Hebräischen die Besprechung des hebräischen Rhythmus beginnen sollte.[2]) Aber andererseits ist zu wiederholen, daß trotzdem nicht in der wechselnden Quantität der poetische Rhythmus der Hebräer liegen kann.

---

1) Mit Recht ist also auch Zorell, Einführung usw. 1914, 4. 19 für die Aussprache des Qameṣ als *ā* eingetreten.

2) z. B. Briggs, Psalms, Vol. I, p. XLI. Auch der vielbeliebte und wieder bei Kittel, Die Psalmen, S. XXXXVII stehende Hinweis darauf, daß „die hebräische Sprache in der Zeit, als sie gesprochen wurde, nicht genau dieselbe Gestalt hatte wie damals, als unsere Texte in die heutige Form gebracht worden sind“, würde nur dann etwas zu bedeuten haben, wenn es sich in der hebräischen Dichtung um einen quantitierenden Rhythmus handelte. Beim fortschreitenden Wandel der hebräischen Aussprache hat sich jedenfalls nicht die Zahl der Silben geändert. Also schon deswegen entbehrt folgender Satz der realen Grundlage: „Können wir nicht die Silben, sondern nur die Versfüße, die einzelnen Versglieder zählen, so liegt das daran, daß wir die alte Aussprache der alttestamentlichen Texte nicht kennen“ (K. Marti, Stand und Aufgabe der altt. Wissenschaft in der Gegenwart 1912, 19). Auch Šᵉba mobile und medium vertreten ja noch die Silben, deren Nachhall sie sind. Außerdem muß der Wunsch, die Silben zählen zu können, doch beim Einblick in die wahre Natur des hebräischen Rhythmus (§ 8, 2) verstummen.

2. Folglich besitzt die althebräische Poesie nicht quantitierenden Rhythmus. Eine solche äußerliche Art des Rhythmus ist erst in der neuhebräischen Dichtung zur Geltung gekommen[1]), und das quantitierende Prinzip herrscht auch in der arabischen Poesie, so lange sie in das Licht der Geschichte getreten ist.[2])

§ 8. Das richtige Prinzip des Rhythmus der hebräischen Poesie.[3])

1. Da also die althebräische Poesie keinen quantitierenden Rhythmus besitzt, so bleibt nur noch die Möglichkeit, daß sie von akzentuierendem Rhythmus bewegt wird, denn in die beiden Lager von quantitierender und akzentuierender Dichtung teilen sich sonst die Literaturen. Dies ist die grundlegende Erkenntnis, die von der neueren Forschung in bezug auf den formellen Charakter der althebräischen Poesie gewonnen worden ist (vgl. den historischen Nachweis in Stil. 330 f.).

2. Die Quelle des Rhythmus kann also bei der hebräischen Poesie prinzipiell folgendermaßen beschaffen sein:

a) Der Gang der einzelnen Gedichtszeile (oder des Stichos)[4]) wird sozusagen durch das wiederholte kräftige Aufsetzen des Fußes zerteilt, das durch etwaige Terrainschwierigkeiten nicht gehindert werden konnte. Mit eigentlichen Worten kann der Sachverhalt so beschrieben werden. Der Vortrag der einzelnen Gedichtszeile wird durch das kräftige Aussprechen betonter Silben (der Arsis) verlebendigt und gegliedert, indem die zwischen den Hochtönen liegenden Silben (die Thesis) als Nebensache rasch eingeschaltet werden und daher auch betreffs ihrer Zahl eine quantité négligeable sind. Also die betonten Silben bilden als Hebungen die den poetischen Grundorganismus beherrschenden Kräfte, während die diesen grundlegenden Knochenbau gleichsam umkleidenden Weichteile in ihrer Masse verschieden sein

---

1) Stil. 344; Siegfried-Strack, Neuhebräische Grammatik 118.

2) Ed. Sachau, Arabische Volkslieder aus Mesopotamien (1889), S. 4.

3) Die althebräische Poesie wird als die pars potior aller hebräischen Dichtungen oft einfach die hebräische genannt. Die neuhebräische Poesie heißt auch die jüdische.

4) Vgl. *ʒadá weṣillá šemáʒan qolí* (Gen. 4 23 a α) = O ʒAda und Ṣilla, hört meine Stimme!

können, wie es ja auch bei dem menschlichen Organismus der Fall ist.[1])

b) Der Eindruck dieses rhythmischen Dahinschreitens durch Täler auf Höhen wurde aber erst dadurch vollkommen, daß dieser Wechsel zwischen Anlauf und Gipfelersteigung sich in korrespondierenden Gedichtszeilen wiederholte, wie z. B. in

> *'ašîra lejahvé ki ga'ó ga'á*
> *sús werokhebó jará bajjám* (Ex. 15 1b αβ), d. h.
> Ich will besíngen Jahvé, weil er war gár erhában:
> Das Róß und seinen Reíter wárf er ins Méer.

Nur muß in bezug auf die althebräische Poesie betreffs dieser Vervollständigung des Rhythmus sofort dies als charakteristisch hinzugefügt werden. Bei der Zusammenstellung solcher durch die Taktschläge der Arsis verlebendigten und gegliederten Zeilen wurde nur deren wesentliche Symmetrie erstrebt.

Dies läßt sich schon an jenem ersten als „Lied" bezeichneten Abschnitt Ex. 15 1b—18 als Tatsache nachweisen. Denn 4a lautet *markebôth*[2]) *parʒô wechêlô jārā bajjām* und 4b *ũmibchar šālîšāw ṭubbeʒû bejam-sûph.* Also da korrespondieren miteinander 5 und 4 Hebungen, und wenigstens die alten Textüberlieferer haben kein Bewußtsein von einer mechanischen Gleichheit der Hebungen in den einander entsprechenden Stichen gehabt, sonst hätten sie das *wechêlô* nicht in 4a gesetzt, das Sievers I, 365. 408 als eine Glosse streichen will. Aber wenn das auch zugegeben werden könnte, so zeigt sich, daß die Grundrichtung des althebräischen Rhythmus nur auf das wesentliche Gleichmaß geht, zweifellos an 5a (*tehômôth jekasjûmû,* also mit nur zwei Hebungen: *móth* und *jú*) gegenüber 5b: *ja-redú bimeṣolóth kemo-'áben.* Sievers I, 408 beseitigt auch wieder diesen Fall, indem er über die letzten zwei Worte sagt: „*kemo 'aben* wäre nach Inhalt und Lautfülle für eine volle Dipodie etwas gar zu dürftig. Es wird zu streichen sein". Aber wer wollte denn in *kemo*-

---

1) Daß der überlieferte Wortakzent des Hebräischen gegenüber der Wortbetonung des Arabischen sekundär ist, findet man schon in meinem Lgb. II, 514f. 523—525 mit Vergleichung des Äthiopischen, Neusyrischen usw. nachgewiesen, ist neuerdings aber auch wieder von Max Margolis in „Place of the Word-Accent in Hebrew" (Journal of Biblical Literature 1911, 29ff.) besprochen worden. Aber diese geschichtliche Entstehung des hebräischen Worttones beeinträchtigt nicht seine rhythmische Funktion.

2) Bei dieser Untersuchung sollen für Nichtkenner des Hebräischen einige Gedichtszeilen mit genauer Wiedergabe der Quantität transkribiert werden. Im übrigen ist diese mühselige Art der Umschreibung nicht nötig.

'âben eine „Dipodie“ sehen? Es bildet ja nur die dritte Hebung. Das Gedicht erstrebt eben nicht eine mechanische Gleichheit der Stichen.

3. Einen solchen Rhythmus, der bloß auf den Höhen der Arsis mit kühner Freiheit dahinschreitet und die Täler der Senkungen gleichsam überspringt, kann die althebräische Dichtung auch nach Analogien besitzen.

Denn akzentuierenden Rhythmus besitzen bekanntlich auch z. B. die Zeilen des Nibelungenliedes: 1a *Uns íst in álten maéren wúnders víl geseít,* 1b *von héleden lóbebaéren, von grózer árebeít,* und auch da hat gleich die Zeile 1d eine Hebung mehr (so auch in 3d), wie auch in 2bα (*daz in állen lánden*) eine Hebung weniger ist, als im parallelen 2aα (*ez wúohs in Búregónden*); vgl. auch *„baz dër guoten“* (13bβ).[1])

Ebensolchen akzentuierenden Rhythmus mit Gleichgültigkeit gegen die Zahl der zwischen den Hebungen liegenden Senkungen beobachten wir ferner in Dichtungen, die von der modernen Bevölkerung Palästinas gesungen werden. Da „lassen sich unterscheiden Verszeilen mit zwei, drei, vier und fünf betonten Silben, zwischen welche ein bis drei — und sogar vier — unbetonte Silben eingeschaltet werden können“.[2]) Ferner ein anderer Kenner charakterisiert die Gesänge des heutigen Palästina so: „Die Rhythmen sind mannigfaltig. Eine Zeile kann zwei bis acht Hebungen haben, und zwischen zwei Hebungen werden oft drei Silben bequem untergebracht.“[3]) Ja, in diesen palästinischen Dichtungen begegnet ebenfalls wieder das oben von mir bemerkte zweite Symptom der relativen Freiheit des Rhythmus, nämlich eine gelegentliche verhältnismäßige Ungleichheit korrespondierender Gedichtszeilen. Von dieser noch nicht beachteten Erscheinung habe ich folgende Beispiele aus Dalmans Palästinischem Diwan gesammelt: *iftaḥ eǵǵub ubîᵅᵉ* || *ḏahab bilkîs* (S. 3).[4]) Eine überlange Zeile liest man

---

1) Fel. Peiser, Hosea. Philologische Studien zum AT. (1914), S. 85 erinnert auch an folgende Zeilen:

Zu Dio- nys, dem Tyrannen,
Schlich Möros, den Dolch im Gewande,
Ihn schlugen die Häscher in Bande usw.

2) Gustaf Dalman, Palästinischer Diwan (1901), S. XXIII.

3) Ludwig Schneller, Kennst du das Land? Abschnitt „Musik“.

4) *ǵ* = *dsch* und *ḏ* = tönendes englisches *th* von *the* usw.

auf S. 14, Z. 4 v. u., und andere überlange Zeilen stehen auf S. 15 gegen Ende; S. 17 zweimal am Liedschlusse; ebenso S. 35. 69. Vier und drei Hebungen korrespondieren einander wieder auf S. 36, Nr. 7.

4. Also um das mir richtig scheinende Urteil über den Rhythmus der althebräischen Poesie zum Schlusse dieser prinzipiellen Untersuchung noch einmal kurz zu formulieren, kann man sagen: Dieser Rhythmus lebt in dem freiheitlichen Wechsel von unbetonten und betonten Silben und in der wesentlichen Symmetrie der miteinander korrespondierenden Gedichtszeilen. In diesen Dichtungen führt die Freiheit die Oberherrschaft über die bindende Regel, und das heißt schließlich: Der Gedanke beherrscht die Form.

Nebenbei ist die historische Erinnerung an die wahre Natur des Rhythmus der althebräischen Poesie nicht „spurlos“ verschwunden, wie man neuerdings hie und da liest.[1] Dabei wird das übersehen, was in meiner Stilistik usw. 343 aus Jehuda Hallewi und anderen nachgewiesen worden ist.[2]

Daran muß als besonders wichtig aber noch dieses gefügt werden. Die Annahme, daß das Bewußtsein von der wirklichen Natur des poetischen Rhythmus bei den Hebräern schon frühzeitig verloren gegangen sei, spielt jetzt eine große Rolle, wie ja z. B. wieder bei Kittel (Die Psalmen 1914, XLIX) vorausgesetzt wird, daß Veränderungen am Texte „zu einer Zeit eintraten, in der man die Eigenart des alten Rhythmus vergessen hatte“. Aber von dieser prinzipiellen Voraussetzung, die z. B. auch Rothsteins Stellung zur textkritischen Behandlung der althebräischen Dichtungen ganz beherrscht[3]), auszugehen, ist sehr gewagt. Denn mit dieser Voraussetzung traut man den jüdischen Gelehrten schon jener Zeit, in der noch der Text selbst (das Kethîb) bearbeitet wurde[4]), zu, daß sie keine Erinnerung an den wirklichen Charakter des poetischen Rhythmus ihrer eigenen Nationalliteratur mehr besessen haben.

Dies ist eine viel gewagtere Annahme, als die gegenteilige Ansicht, daß jene alten Überlieferer und eventuellen Bearbeiter des Textes noch die richtige Ansicht vom akzentuierenden und bloß ideell-formellen Rhythmus der hebräischen Poesie besessen haben. Die Äußerungen von Josephus, die z. B. in meiner Stilistik 341 f. vorgeführt und kritisiert worden sind, sind erstens nicht so ganz falsch, wie gewöhnlich gesagt wird[5]), und zweitens kann er doch von

---

1) z. B. bei Cornill, Einleitung in das AT. (1913), S. 11.
2) Wiederholt von Euringer, Die Kunstform der althebr. Poesie (1912), 22.
3) Rothstein, Hebräische Poesie (1914), 30 f. usw.
4) Vgl. über diese Zeit meine Einleitung ins AT., S. 57 ff. 78—85.
5) Vgl. hiergegen auch Schlögl 83 ff. und Euringer 9 ff.

Hexametern usw. erklärlicherweise auch deshalb gesprochen haben, weil er eine Ähnlichkeit zwischen hebräischen und griechischen Verszeilen fand und diese Ähnlichkeit hervorheben wollte. Für die größere Wahrscheinlichkeit dieser Ansicht spricht der schon erwähnte Umstand, daß bei späteren jüdischen Gelehrten keineswegs ganz eine Kenntnis vom akzentuierenden und überhaupt dem jetzt meistens als wirklich vorhanden anerkannten Rhythmus der althebräischen Poesie fehlt. Infolgedessen besteht gegenüber der Zurechtmachung des Textes der althebräischen Gedichte, die neuerdings vielfach auf Grund von metrischen Theorien geübt wird, immer das stärkste Bedenken, daß die Urheber der angeblichen Verballhornisierung ursprünglicher Gedichtsformen von den formellen Spezialgesetzen der althebräischen Metrik, die von ihren Anklägern vorausgesetzt werden, gar noch nichts gewußt haben.

Kap. IV.

Die Hauptgefahren einer Alterierung des richtigen Prinzips.

§ 9. Die Mechanisierung des Wechsels von unbetonter und betonter Silbe.

Die von der neueren Forschung gewonnene Haupterkenntnis, daß die hebräische Poesie von akzentuierendem Rhythmus belebt wird, sollte neuerdings zwar festgehalten werden, aber begreiflicherweise tauchte zunächst die Meinung auf, daß wie beim jambischen Gedichte je eine Kürze und eine Länge, so im hebräischen Verse je eine unbetonte und eine betonte Silbe miteinander abwechselten. Diese Ansicht formulierte man in dem Satze, daß „der metrische Akzent stets eine um die andere Silbe treffe“.

Darin fand Gustav Bickell den poetischen Rhythmus der Hebräer (ZDMG. 1881, 415. 418f.; Z. f. Assyriologie 1902, 273ff.). Daß er bei dem Versuche, diese Theorie am Psalter durchzuführen, aber auch schon in diesem 2625 Silben beseitigen oder hinzufügen und 3811 Vokalveränderungen vornehmen mußte, hat ihm J. Ecker in seiner Schrift „G. Bickells *Carmina Veteris Testamenti metrice,* das neueste Denkmal auf dem Kirchhof der hebräischen Metrik“ (1883) nachgewiesen, und mit dem von mir in Stilistik 338—340 begründeten Urteil geht das von Sievers parallel: „Ich vermag mit Bickells System nicht weiter zu rechnen“ (Metrische Studien I, § 55).

An Bickell fühlt man sich wieder erinnert, wenn man bei Zorell (Einführung usw. 1914, 5) einen „§ 3. Silbenzählung“ findet. Er meint wirklich, sich darum bemühen zu müssen, daß nicht mehr als „ein oder zwei unbetonte Silben zwischen zwei Tonsilben stehen“. Dies ist aber nach den Analogien, die in Gedichten des jetzigen Palästina gegeben werden (s. o. § 8, 3), nicht nötig, und es läßt sich auch auf dem von ihm angegebenen Wege nicht erreichen. Nämlich für *Jahvè min-haššamájim* will er lesen *Jahvèmnhaššamá-*

jim, für *josẹ̄' mĕchuppathṓ* vielmehr *josẹ́mchuppathṓ,* für *zokhrḗnû 'eth* vielmehr *zokhrḗnweth* usw. (S. 6). Dessen bedarf es nicht, um den althebräischen Gedichten einen natürlichen Rhythmus zu verschaffen, und es schließt auch eine willkürliche Umänderung der überlieferten Sprachgestalt in sich. Die Behauptung aber, daß die althebräischen Verse, wenn sie in der „üblichen Schulaussprache des Hebräischen" vorgetragen werden, „als Knittelverse verlaufen" (S. 2), beruht auf einem subjektiven Geschmacksurteil.

§ 10. Indirekte Vermischung des akzentuierenden mit dem quantitierenden Prinzip des Rhythmus.

Andere Gelehrte erkennen das von der neueren Forschung gewonnene Haupturteil, daß der Rhythmus der hebräischen Poesie ein akzentuierender ist, wohl an, aber meinen, dieses Urteil doch nicht ohne Einschränkung aussprechen zu dürfen.

1. Zu ihnen gehört in erster Linie Hub. Grimme, der seine Ansichten über den poetischen Rhythmus des AT. auch nach 1900 (vgl. Stil. 331. 338) entfaltet hat.[1] Er vertritt allerdings den Satz, daß der hebräische Dichter die betonten Silben als die Hauptsilben der Zeile betrachtet habe, aber er behauptet, daß nur eine gewisse Summe von Zeitmaßen oder Moren zwischen zwei betonten Silben stehen könne.[2] Seinen Ausgangspunkt bildet der Satz: „Bei aller Bedeutung der Tonstärke für die Aussprache der hebräischen Wörter tritt jedoch auch der Unterschied der Silben nach ihrer Quantität in der Aussprache stark hervor" (Psalmenprobleme, S. 5, § 5). Das ist nicht zu bezweifeln, aber die Frage ist diese, ob die Quantität für den dichterischen Rhythmus eine

---

1) In „Mètres et strophes" (1901), 3ff.; Psalmenprobleme (1902), S. 3 bis 20; „Gedanken über hebräische Metrik" in der von M. Altmüller herausgegebenen Vierteljahrschrift für Bibelkunde (1903); endlich in „Die Oden Salomos" (1911), 117, und da lautet der hierhergehörige Abschnitt: „Der Takt. Er ist stets steigender Art, und zwar kann sich sein Aufstieg über ein bis drei Silben erstrecken, während der Gipfel immer durch eine Silbe dargestellt ist. Der erste Takt des Verses kann des Aufstiegs entbehren, der letzte einen einsilbigen Abstieg dem Gipfel folgen lassen. Wenn der Gipfel auf eine hauptttonige Silbe fällt, so muß der Takt wenigstens fünf Moren zählen; fällt er auf eine nebentonige Silbe, so beträgt das Minimum von Moren die Zahl sechs. Bei Takten ohne Aufstieg verringert sich dieses Minimum von Moren auf fünf, bzw. vier."

2) Übrigens mit *morae* (Zeitspannen, welche die Aussprache der einzelnen Silben dauert) operierte auch noch Ley, Leitfaden S. 6 usw.

maßgebende Bedeutung besitzt. Wenn nun einmal die Betonung der Hebung, dieser lautliche Taktschlag, die beherrschende Macht im hebräischen Rhythmus ist (s. o. § 8, 2), kann sie dann nicht die zwischen den Taktschlägen zu sprechenden Silben auch trotz ihrer etwaigen quantitativen Schwere beherrschen? Die Bejahung dieser Frage wird teils durch die oben in § 8, 3 zitierten Aussagen, wonach beim Vortrag moderner palästinischer Gedichte zwischen zwei betonten Silben drei bis vier Silben „bequem" untergebracht werden, und teils durch unsere eigene Erfahrung beim Vortragen deutscher Gedichte begründet. Denn die Kraft des rhythmischen Akzentes befähigt uns, auch Silben von solcher quantitativen Schwere, wie „Zschopautal" eine ist, als Daktylus auszusprechen: Vgl. „Er stéht an des Zschópautals schwíndelndem Ránd Und blíckt hinúnter mit Graúsen".[1]) Nach diesen Tatsachen besteht kein Grund und kein Recht, die Betonung, nachdem sie als die Beherrscherin des Rhythmus der althebräischen Poesie erkannt worden ist (s. o. § 8, 2), hinterher zu entthronen und in Fesseln zu schlagen.

Also erstens ist es nicht nötig, den Platz der Hebung in einer Silbengruppe „gesetzmäßig zu berechnen" (Grimme, Psalmenprobleme § 10). Wenn die vom grammatischen Haupttone getroffenen Silben die Hebungen im Verse ausmachen, wie bis zur Erweisung des Gegenteils anzunehmen ist, so bilden die zwischen den Haupttonsilben stehenden Silben die Senkungen. Das ist eine einfache Konsequenz, und die Anzahl der dann entstehenden Senkungssilben kann schon nach dem, was oben § 8, 3 beigebracht worden ist, kein Hindernis bilden.

Und ist es denn zweitens auch überhaupt möglich, auf dem von Grimme gewiesenen Wege Hebungen, die nicht in der „obersten Tonsilbe eines Sprechtaktes" bestehen, „gesetzmäßig zu berechnen"? Folgen wir seinen Spuren eine Strecke weit! Nach ihm ist „eine haupttonige Silbe, die nicht Träger des Sprechtaktobertones ist, die Hebung, wenn sie am Anfange von Dipodie und Tripodie zusamt den nachfolgenden minderbetonten Silben wenigstens sieben Moren zählt" (Grimme § 11, 1a). So bildet nach ihm (S. 15) in *kî leȝôlám chasdó* (Ps. 136 1b) die Konjunktion *kî* eine Hebung nach seinem § 11, 1a. Nämlich *kî* hat nach § 3, 2 drei Moren, *le* eine More und *ȝô* wieder drei Moren. Ja aber weshalb ist nicht auch schon dann eine Hebung vorhanden, wenn bis zur nächsten Hebung bloß sechs Moren sind? Warum müssen es gerade sieben *morae* sein? Ferner stimmt auch seine Regel mit seinen eigenen Angaben über die Hebungsverhältnisse von Gedichten? Darnach ist Ps. 90 „dreihebig" (S. 87).

---

1) In dem Gedicht „Harras der kühne Springer" (von Th. Körner).

Aber Stichos 9a, über den er sich nicht ausspricht, lautet *kî kol-jāmênû phānû bezebrāthêkhā*. Da müßte *kî* eine Hebung bilden nach seinem § 11, 1a; denn die von *kî* samt *kol* und *jā* gebildete Gruppe umfaßt drei Moren (Gri. § 3, 2) + drei Moren (*kol* als „geschlossene Silbe mit kurzem Vokal"; Gri. § 3, 2) + zwei Moren (*jā*; Gri. § 3, 3). Ferner gibt er nach seinen Regeln dem Stichos Ps. 68 2b vier Hebungen. Nämlich das mittlere von den drei Worten des Stichos וינוסו משׂנאיו מפניו soll zwei Hebungen haben: *sán* und *'áw*. Aber die Hebungssilbe *sán* bringt er nur fertig, indem er die von der Sprachüberlieferung angegebene Einfachheit des *n* verwirft, daher das נְ mit drei Moren berechnet und dahinter sogar noch „eine kleine Atempause" statuiert, weil es den Abschluß der Dipodie (Gri. § 9) bezeichne. Ist das nicht eine schwierige Konstruktion? Ich meine, daß es natürlicher sei, wenn jener Stichos mit drei Hebungen gesprochen wird: *wejānúsû mesan'áw mippānáw*.[1]) Sodann in Ps. 19 13ab findet er trotz des in V. 8ff. vorherrschenden Qîna-Rhythmus einen Zweiheber und einen Dreiheber[2]), und dieser Dreiheber soll dadurch zustande kommen, daß die Präposition מִ in *minnistaróth* als Hebungssilbe gerechnet wird. Dagegen meine ich, daß 13ab natürlicher so gelesen wird: *šegî'óth mî jabîn* : *minnistaróth naqqéni*.[3])

Also abgesehen davon, daß ich nach der obigen Darlegung eine solche Einschränkung des Kraftbereiches des rhythmischen Akzentes nicht als begründet ansehen kann, muß ich erstens urteilen, daß die untere Grenze für die Anzahl von Moren (z. B. sieben Moren), durch die eine Silbengruppe eventuell fähig wird, eine Hebung in sich zu besitzen, nicht eine rationelle zweifellose Grundlage besitzt. Zweitens scheinen mir durch solche „gesetzmäßige Berechnung" auch zum Teil solche Betonungsverhältnisse hebräischer Verse hergestellt zu werden, die nicht natürlich sind.

2. Ein anderer Forscher bekennt sich zwar auch prinzipiell dazu, daß „die hebräische Metrik in erster Linie akzentuierend ist".[4]) Danach urteilt er: „Jeder Hauptton muß auch in der Poesie metrischer Akzent (d. h. jede haupttonige Silbe muß Hebung, ἄρσις) werden", nämlich „wenn er nicht durch einen unmittelbar folgenden Hauptton behindert ist" (S. 73). Er präzisiert aber dann

---

1) Hinterher bemerke ich, daß auch Baethgen in Ps. 68 2 einen „Siebener" erkennt, also in 2b nur drei Hebungen annimmt.

2) Vgl. die charakteristische Entscheidung: „Wenn in der ersten Vershälfte (שגיאות מי יבין) das ת מי יְ acht Moren statt sieben zählte, so würde es eine eigene hebungsfähige Tongruppe bilden." Demnach so an einem Haar soll die Entscheidung darüber hängen, ob der Dichter das sonst geltende Gesetz des Qîna-Rhythmus (s. u. § 16) verletzt hat!

3) So finden, wie ich nachträglich sehe, auch Ley, Leitfaden, Texte, S. 13, und Rothstein, Grundzüge, S. 86, in Ps. 19 13b nur zwei Hebungen.

4) Ni. Schlögl, Die echte biblisch-hebräische Metrik (1912) S. 71.

(S. 77) seine Auffassung in diesen Worten: „Daß das hebräische Metrum zwar in erster Linie auf dem Akzent, aber nicht auf diesem allein, sondern zugleich auch auf der Quantität der Silben beruht.“ Und weshalb ist dies seine These? Weil „jedem, der klaren Verstand und keine Furcht vor Tatsachen hat, die ihm etwa unangenehm sind, klar und einleuchtend ist, daß nicht beliebig viele Silben zwischen zwei Hebungen in der Senkung stehen können, und daß es auch nicht einerlei sein kann, ob diese Silben schwer oder leicht sind. Denn die schweren Silben machen den Rhythmus schleppend, die leichten aber fließend“ (S. 76).

Nun trotz und wegen des Appells an den klaren Verstand ist darüber erstens zu sagen, daß man nicht „beliebig viele“ Silben zwischen zwei Hebungen voraussetzen wird, sondern nur so viele, wie tatsächlich zwischen zwei mit Hauptton versehenen Silben stehen. Zweitens die konkrete Erfahrung, die an den jetzt in Palästina gesungenen Liedern, von denen freilich auch Schlögl nicht spricht, gemacht worden ist, lehrt, daß „zwischen zwei betonten Silben ein bis drei und sogar vier unbetonte Silben eingeschaltet werden können“ (s. o. § 8, 3). Drittens weiß auch niemand, ob von den althebräischen Dichtern ein „schleppender“, oder ein „fließender“ Rhythmus erstrebt worden ist. Viertens aber ist die Hauptsache, daß akzentuierender Rhythmus eben ein vom Akzent beherrschter Rhythmus ist, und daß die Gewalt des Akzentes leicht die anderen Silben zu rhythmisch untergeordneten Größen machen kann, ist eine schon oben (§ 10, 1) durch Beispiele belegte Tatsache. Und hört man denn in bezug auf die Dichtungen des jetzigen Palästina, in denen „zwischen zwei Hebungen oft drei Silben bequem (!) untergebracht werden“ (§ 8, 3), eine Klage über schleppenden Rhythmus? Damit ist der von Schlögl eingenommene Standpunkt als prinzipiell unhaltbar erwiesen.

Aber auch einzelne von den Regeln, die von ihm für die metrische Beurteilung der Silben, die zwischen zwei Tonsilben liegen, vorgetragen werden (S. 76—78), müssen als unsicher angesehen werden.

Denn als erstes Gesetz stellt er dieses hin: „Ist die erste Silbe einer nebentonigen Silbenreihe schwer oder lang und unbehindert (durch einen unmittelbar vorhergehenden Hauptakzent [s. u. in meinem § 11]), so wird sie

Hebung.“ Daher erklärt er *ʿêd* in *ʿêd-k^{e}zābîm* Pv. 21 28a für eine Hebung. Auch wenn die dritte Silbe schwer und eine der beiden ersten Silben ein Šeba mobile ist, können die beiden ersten Silben zusammen gleichsam anstatt einer schweren oder langen Silbe Hebung werden, wie z. B. in בִּגְבוּרָתוֹ, *big^{e}bûrāthô*. „Ist aber nur die zweite, dritte oder vierte nebentonige Silbe schwer, oder geht der ersten Silbe, wenn sie schwer ist, unmittelbar ein metrischer Akzent voraus, dann bleiben alle vier Silben in der Senkung, z. B. וְאִנָּקְמָה Jes. 1 24“: *w^{e}ʾinnā-q^{e}má*. Nun wenn das Hinstreben nach der betonten Silbe *má* alle die vorhergehenden Silben mitsamt dem ganz langen *nā-* unter seine Herrschaft zwingen kann, dann ist doch nicht einzusehen, weshalb der Akzent von *má* nicht auch die Silben bewältigen kann, die im vorhergehenden Beispiele *big^{e}bûrāthô* der Hebung vorausgehen. Ein in der Sache liegender Grund für die verschiedene Beurteilung dieser beiden Beispiele kann nicht gefunden werden. Die Sache aber ist bei Gedichten, die prinzipiell akzentuierenden Rhythmus haben, wie die neuere Forschung festgestellt hat, das Kraftmaß, das der rhythmische Akzent in bezug auf seine Umgebung auszuüben vermag. Jede andere Rücksicht aber ist unsachlich. Übrigens begegnet *big.* innerhalb der Dichtung in Ri. 5 31 und Ps. 66 7.

Die zweite Regel Schlögls lautet: „Sind drei nebentonige Silben schwer, so muß die mittlere Hebung werden, z. B. וַתַּשְׁלִיכֵהוּ“: *wattâšlîkhêhu*. Nun die Schwere dieser Silbe über ihre Funktion als Hebung entscheiden zu lassen, ist, wie gesagt, prinzipiell unzulässig. Ob die Silbe *taš* etwa als Gegentonsilbe zur Hebung werden konnte, soll weiter unten in § 11 untersucht werden. Übrigens kommt die von Schlögl erwähnte Form gar nicht im AT. vor. Die ganz entsprechende Form *wattašlîkhêni* hat in dem Gebet Jon. 2 4aα wenigstens nach dessen überliefertem und ganz natürlichem Texte „Und eine Woge warf mich in das Herz des Ozeans“ nur eine Hebung, soweit man nach dem korrespondierenden Stichos 4bα urteilen darf (s. o. § 8, 2 b. 3). Sodann auch in Ps. 102 11b sind die wahrscheinlichen drei Hebungen vorhanden, ohne daß *wattašlîkhêni* mit zwei Hebungen gesprochen wird.

Die dritte Regel Schlögls lautet: „Sind die ersten zwei von drei nebentonigen Silben schwer, so wird die erste, wenn sie den stärkeren Akzent (Nebenton) hat, Hebung, z. B. לֹא יִקְטְלוּ“ (was übrigens wieder kein aus der vorhandenen Literatur genommenes Beispiel ist): *lôʾ jiqṭ^{e}lú*. Schlögl setzt aber selbst hinzu: „Im allgemeinen kann aber der Dichter in solchen Fällen den Nebenton nach Belieben auf die erste oder zweite Silbe legen, je nachdem er einer Hebung mehr bedarf oder nicht.“ Aus diesen Worten ersieht man, daß die Regel nicht von der Natur der betreffenden hebräischen Silben, sondern von dem fraglichen (s. o. § 8, 2 b) Bedürfnis nach einer bestimmten Zahl von Hebungen bedingt ist.

3. Eine geheimnisvolle Veränderung des neueren Haupturteils über die Natur des althebräischen Rhythmus wird in folgenden

Fragen für möglich gehalten: „Ist etwa statt der Zweiteilung (Hebung und Senkung) eine Dreiteilung anzunehmen, drei verschiedene Stärken? Ist etwa dem Schwa, das jetzt bald als Aschenbrödel, bald als Mädchen für alles den Metrikern dient, hier eine Hauptrolle oder doch eine regulierende Aufgabe zuzuschreiben?“[1]) Aber inwiefern neben Senkung und Hebung noch eine „dritte Stärke“ möglich wäre, müßte doch gesagt werden. Ley (Grundzüge 108f.) sprach einstmals von „Aszendenz des Tones“, nach der „die Betonung des Hebräischen stufenmäßig ansteigend“ sei. Aber dies zeigt sich nur beim Nomen (vgl. *j^{e}šārá*), aber nicht beim Verbum (vgl. *jā-š^{e}rá*), hat also schon deshalb keine Bedeutung für den Rhythmus. Jedenfalls ist es unerfindlich, wie das Schwa, das Zeichen der Vokallosigkeit, bei der „dritten Stärke“ im akzentuierenden Rhythmus eine Rolle spielen könnte.

Die untersuchten neueren Systeme haben also keinen Fortschritt über die Grunderkenntnis hinaus bringen können, die oben in § 8 dargelegt worden ist: Der Rhythmus der althebräischen Poesie sprudelt in dem lebendigen Wechsel zwischen unbetonten und betonten Silben, wie er in wesentlich symmetrischen Gedichtszeilen einherwallt. Aber auch wenn nur dieses Urteil über die Quelle und Art dieses poetischen Rhythmus abgegeben wird, ist dies nicht als „Resignationstheorie“ zu bezeichnen.[2]) Nein, das oben in § 8 entfaltete Urteil über die Quelle des Rhythmus der althebräischen Dichtung ist die Darstellung dieses Rhythmus, die sich mir aus dem Tatbestand der althebräischen Poesie direkt und positiv als ihr formales Lebensprinzip ergeben hat: das Prinzip, den akzentuierenden Rhythmus in Freiheit von ängstlichen Schranken herrschen zu lassen.

Doch gilt es nun hauptsächlich noch zu zeigen, von welchen Silben aus dieser akzentuierende Rhythmus innerhalb der Gedichtszeilen seine Herrschaft ausübt.

---

1) Euringer, Die Kunstform der althebräischen Poesie (1912), 64.

2) So spricht Euringer a. a. O., S. 63 in bezug auf mein ähnliches Urteil von Stil. 343. Übrigens habe weder ich selbst von „schwebendem“ Rhythmus gesprochen, noch ergibt sich solcher aus meiner Darstellung.

Kap. V.

Die Einzeldurchführung des richtigen Prinzips.

§ 11. Welche Silben könnten Hebungen bilden?

Wie es einzig natürlich ist und in Dichtungen mit sicher akzentuierendem Rhythmus (Nibelungenlied usw.) auch wirklich beobachtet wird, werden die Hebungen zunächst von den Silben in den Gedichtszeilen gebildet, die im Hebräischen überhaupt den Wortton tragen. Aber es ist die Frage, ob es für die Hebungsfunktion solcher Silben ein Hindernis gibt, und ob nicht auch noch andere Silben diese Funktion verwalten können.

Hebungen könnten folgende Arten von Silben sein:

1. Die Haupttonsilben, d. h. die Silben, die in den hebräischen Wörtern durch die meisten Akzente direkt als Träger des Worttones angezeigt werden: *ʾanokhí* usw.

2. Haupttonsilben könnten auch vor anderen Haupttonsilben Hebungen bilden. Denn die Behauptung[1]), daß „schon in der Prosa nicht zwei betonte Silben unmittelbar aufeinanderfolgen" könnten, ist falsch. Sie stoßen da ja oft zusammen, wie z. B. in *ʾachí húʾ* 1 K. 20 32b am Ende; *ʒosé hénna* 40a; *ʾōthó mélekh* 41b; *mehannᵉbiʾím húʾ* (ebd.); *ʾeláw kóh* 42a usw. usw. Ebenso aber steht die Sache in poetischen Texten; denn vgl. z. B. *zimráth Jáh* Ex. 15 2a; *jašár húʾ* usw. Dt. 32 4bβ. 9b. 13bβ. 15bβ. 32bβ. 38aβ; *bᵉgibʒón dóm* Jos. 10 12a; *nā-phᵉlú póʒale* Ps. 36 13a. Außerdem findet das direkte Zusammentreffen von Haupttonsilben in den Dichtungen statt, die im jetzigen Palästina gesungen werden. Denn da bemerkt man, daß „zuweilen auch zwei betonte Silben unmittelbar aufeinander stoßen."[2]) Solches unmittelbare Zusammentreffen zweier betonter Silben beobachtet man auch in anderen Sammlungen solcher Gedichte. Denn da liest man z. B. *ssábr jâ*[3]), oder *ya ḥallâ íhli witʾánna.*[4]) Zwei Tonsilben stoßen auch im Nibelungenlied zusammen, vgl. „*Kríemhílt geheízen*" (Nib. 2 3a).

---

1) Schlögl, Die echte biblisch-hebräische Metrik (1912), 72.
2) G. Dalman, Palästinischer Diwan (1901), S. XXIII.
3) Max Löhr, Der vulgärarabische Dialekt von Jerusalem (1905), §§ 216ff.
4) Littmann, Neuarabische Volkspoesie, S. 12.

Dies ist auch nicht beachtet z. B. von Rothstein, Grundzüge 32 und 110, wo er den Artikel in Ps. 1 1a für nötig erklärt, „um den Zusammenstoß zweier Hochtonsilben zu vermeiden", und S. 97 verschiebt er zu demselben Zwecke die Tonsilbe in פִּיךָ (*píkha*) HL. 1 2a. So urteilt Rothstein auch noch in Kittels „Beiträge zum AT." XIII (1913), 164; aber endlich nach „Hebräische Poesie" (1914), 12 bringt das Zusammentreffen zweier Haupttonsilben „keinen Mißton in den Rhythmus der Verszeilen". Unrichtig also fordert Zapletal 30, daß אֵין לָהּ (*'en láh*) als *éen láh* gelesen werde, und sagt Zorell § 5, 5: „Tonsilbe vor Tonsilbe wird enttont."

3. Die Gegentonsilben, die als offene Silben mit Metheg necessarium auftreten, könnten Hebungen bilden.

4. Die Halbtonsilben könnten in der Hebung stehen. Zu ihnen würden a) die im Status constructus stehenden Wörter gehören, wie diese ja in derselben Überlieferung nicht bloß mit verbindendem Akzent, sondern auch mit trennendem Akzent begegnen, vgl. Ṭiphcha beim St. c. *l^emispár* Dt. 32 8bβ. — b) Als halbtonige Wörter würden ferner die Sprachbestandteile zu gelten haben, die als Ausprägungen von Nebenbegriffen des Satzes und als zum Teil ursprüngliche Status constructi darstellend ihre Halbbetontheit schon durch die Kürze ihres Vokals anzeigen, wie z. B. *bal, 'aph, ʒad, 'im, pen-* (vgl. weiter in Lgb. II, 526).

Man könnte also im Hinblick auf diese vier Gruppen sagen: Nr. 1 ist stets Hebung, aber Nr. 2, 3 und 4ab sind nur hebungsfähig und sind als wirkliche Hebungen betrachtet worden, soweit die althebräische Dichtung oder der betreffende althebräische Dichter eine Gleichzahl der Hebungen in den korrespondierenden Gedichtszeilen erstrebt hat. Um dies letztere aber zu erkennen, könnte man in jedem Gedichte zuerst an fraglosen Zeilen den Rhythmus dieses Gedichtes festzustellen suchen, um danach dann den Rhythmus anderer Zeilen zu bestimmen. Beim Beschreiten dieses Weges bin ich zu folgendem Ergebnis gelangt. In Dt. 32 müßten nach den Stichen 2aαβ usw. stets Zeilen mit 3 + 3 Hebungen angenommen werden. Aber in 16ab kann auch Sievers I, 415 nur vier Hebungen finden und in 30bαβ. 31ab und 32aαβ nur je 3 + 2 Hebungen. Ferner auch in 27aβ sind nur zwei Hebungen, wie auch 29b nur zwei Hebungen hat, während dagegen 30aα zweifellos vier Hebungen besitzt. Über dieses ganze Verfahren wäre aber so zu urteilen. Erstens ginge es von einer

vorgefaßten Meinung aus, nämlich daß in einem ganzen Gedicht das absolute Gleichmaß der Stichen erstrebt worden sein müsse (s. o. § 8, 2b. 3). Zweitens aber auch wenn man trotz der Unrichtigkeit dieser Voraussetzung das erwähnte Verfahren einschlagen wollte, so würde sich durch dasselbe, wie der Versuch bei Dt. 32 gezeigt hat, doch nicht konstatieren lassen, daß in einem betreffenden Gedichte durchaus eine Gleichzahl der Hebungen beabsichtigt worden ist. Drittens könnte folglich auch nicht konstatiert werden, inwieweit die Silben, die in der oben angegebenen möglichen Regel als hebungsfähig hingestellt wurden, in Wirklichkeit als Hebungen verwertet worden sind.

Deshalb würde diese oben als mögliche angegebene Regel in Wirklichkeit eine zu elastische Größe und daher gar keine Regel sein. Diese Regel aufstellen, daß so und so viel Arten von Silben zwar hebungsfähig seien, aber hinsichtlich ihrer wirklichen Funktion als Hebung oder Senkung fraglich bleiben, das heißt, fast gar nichts bestimmen, sondern die Unsicherheit zur quälenden Beherrscherin des Lesers von poetischen Abschnitten der althebräischen Literatur machen.

Dies aber ist die Situation, in der sich der Leser hebräischer Gedichte jetzt faktisch befindet, wenn er die von Ley, Sievers, Zapletal, Rothstein und anderen gegebenen Direktiven befolgen will.

Denn fassen wir zum Beweise nur einmal die oben unter Nr. 4 erwähnten Halbtonsilben ins Auge! Da kommt betreffs 4a, also in bezug auf den Status constructus, Sievers I, § 159 zu diesem Resultat: „Einsilbiger St. c. rückt wohl [!] ausnahmslos in die Senkung; auch zweisilbiger St. c. tritt oft [!] in die Senkung.“ Ebenso operiert Ley (S. 7) in bezug auf den St. c. als Hebung mit einem unsicheren „oft“, Zapletal (p. 28) mit „solet“ und Rothstein (Grundzüge, S. 35) mit den Worten: „Der St. c. ist dann Hebung, wenn im logischen Gefüge des poetischen Satzes jedes der beiden grammatisch durch den Konstruktus verbundenen Worte nachdrückliche Beachtung, eine Beachtung fordert, die ihnen nur dadurch in lebendiger Rede zuteil werden kann, daß ihnen nebeneinander und gegenüber den ihnen nahestehenden Teilen des Satzes eine besonders nachdrückliche lautliche Hervorhebung, also eine Hochbetonung gewährt wird.“ „Das Richtige zu treffen, setzt demnach völliges, allseitiges, inneres, logisches und stimmungsgemäßes Eingedrungensein in die poetischen Intentionen des Autors eines Verses voraus.“

Ferner betreffs jener fraglichen Gruppe 4b, welche die sogenannten Partikeln umfassen würde, ist die Unsicherheit, die in bezug auf ihre Stellung zur Hebungsfunktion in den neueren Darstellungen herrscht, womöglich noch

größer. Denn z. B. bei Sievers (I, § 147) liest man: „Von den mehrsilbigen scheinen [!] die meisten wie Vollwörter behandelt zu werden, d. h. in der Regel eine Hebung zu bekommen. Nur *jaʒan* schwankt stärker“ oder (§ 150): „*'al* ist stets unbetont vor Hebung, dagegen betont nach (vermutlich zu ergänzender) Proclitica“ usw. Bei Ley (S. 5) findet man: „Die übrigen einfachen Partikeln, wie auch die einsilbigen Pronomina, sind in der Regel [!] tonlos und werden als Procliticae gebraucht. Sie erhalten jedoch zuweilen den Ton, wenn sie nach und vor unbetonten Silben stehen oder durch den Sinn einen gewissen [?] Nachdruck erhalten.“ Zapletal sagt ganz offen (p. 30): „Difficultas existit quoad particulas quasdam breviores, uti sunt praepositiones, coniunctiones, adverbia, pronomina, negationes, de quibus interdum dubitare [!] licet, utrum accentu praeditae sint, an absque accentu legi debeant.“ Rothstein muß ebendieselbe Ungewißheit in einer Reihe von Sätzen zugeben (z. B. S. 29 in bezug auf die doppelte Betonung der Negation)[1], und z. B. auch Giesebrecht (Jeremias Metrik, S. VI) gesteht offen: „Schwierigkeit macht namentlich die Betonung der kurzen Redebestandteile“ und sucht diese Schwierigkeiten mit solchen Regeln zu bannen, wie folgende: „In der zweiten Stelle vor dem Ton werden sie meistens [!] enttont; dagegen pflegen [!] sie in der dritten Stelle vor dem Ton ihre Betonung zu bewahren.“ Aber mit Unsicherheiten kann keine Ungewißheit beseitigt werden. Zorell[2]) beginnt seinen § 5 mit den Worten: „Einsilbige Präpositionen, Konjunktionen, Negationspartikeln u. dgl. sind im allgemeinen [!] tonlos; aber zwischen zwei tonlose Silben gestellt, werden sie betont.“ Er sorgt sich ja darum, daß die Senkung nicht mehr als zwei Silben umfasse (s. o. § 9 am Schluß).[3])

Durch alle diese Aufstellungen, die in den neueren Werken über das Lesen hebräischer Dichtungen gemacht worden sind, kann niemand zu ihrem sicheren Rezitieren angeleitet werden. Diese Regeln lassen Unsicherheit auf Schritt und Tritt bestehen.

§ 12. Welche Silben besitzen den Rang von Hebungen?

Um jene Unsicherheit zu bannen, muß man sich nach meinem Urteil auf folgende Sätze zurückziehen.

Den Rang von Hebungen besitzen

1. die betonten Silben von Bestandteilen der Hauptwortklassen.

---

1) Rothstein 77 läßt אֲשֶׁר־ (*'ašer*) eine Senkung bilden in Ps. 1 1a, in 3a streicht er es, in 3b läßt er es eine Hebung bilden (4ab streicht er). Ferner לֹא (*lo'*) ist ihm in 1a Hebung, in 1b Senkung, in 3b Hebung, in 5a Senkung.

2) Zorell, Einführung in die Metrik usw. (1914), S. 10.

3) „Auf die schwierige Frage, in welcher Weise sich die nebentonigen und tonlosen Silben zu den Haupttönen verhalten“, will Felix Peiser in „Hosea. Philologische Studien zum AT.“ (1914), 86 nicht eingehen.

Die Form *n^e sá* (erhebe doch; mein WB. 288b gegen LXX!) in Ps. 4 7a ist deshalb ohne Maqqeph zu schreiben, wie das gleichbedeutende *n^e sá'* ohne solches in 10 12a steht. Ebenso ist das Maqqeph hinter *'ēl* in 5 5a zu tilgen, wie auch das hinter *'îš* in 7b, hinter *hekhāl* in 8b, hinter *šēm* 7 18b, wie ja hinter *šûb* in 9 4a das Maqqeph nach anderer Überlieferung auch wirklich fehlt, und die Setzung eines Maqqeph überhaupt oft in den Handschriften schwankend ist. Denn gleich hinter *'a-š^e ré* Ps. 1 1a steht Maqqeph in guten Ausgaben (van der Hooght; Kittel) nicht, aber nach vielen Textzeugen steht es bei Ginsburg in der großen neuen Ausgabe (1913; in Berlin bei Trowitzsch u. Sohn zu haben). Ebenso notiert Ginsburg bei *ʒăl* 3a und bei *ki* 6a im Varianten-Apparat, daß das Maqqeph bei vielen Zeugen fehle; usw. — Man kann aber diese mehr oder weniger sicher überlieferten Maqqephs auch stehen lassen, nur sollen sie nicht bei der Bestimmung des ursprünglich beabsichtigten Rhythmus eines Stichos ins Gewicht fallen. Also z. B. 9 4a ist trotzdem als ein Triiktus (Dreiheber) anzusehen.

2. Den Rang von Hebungen besitzen ferner die betonten Silben von Bestandteilen der Nebenwortklassen (d. h. der bloßen Fürwörter und Partikeln),

a) wenn sie mehrsilbig sind,

wie z. B. *'^a nî* oder *'^a šér* Ps. 1 1a, 3b α, 4b usw., 10 6b usw.;

b) wenn sie zwar nur einsilbig sind[1]), aber

α) in Pausa stehen[2]),

β) wegen Tonzusammenstoß den Akzent bekommen haben[3]),

γ) mehrfach hintereinander auftreten, wobei dann *mî* „wer?" nach seinem Begriff den Hebungsakzent bekommt.

Vgl. als Beispiele: *lo lṓ* Dt. 32 5a; *w^e lṓ'* Ps. 7 14a, *w^e hú'* 9 9a, *b^e khā́* 9 11a, *ʒal-mé* 10 13a; *ki-hú'* 24 2a, nur natürlicherweise *mí-ze* (wer denn?) in 8a; vgl. *mi hu' zé* in 10a: „Wér ist dénn der Kṓnig der Éhren?"[4]) — *ki 'ím* 1 2a 4b, *lo'-khḗn* 4a, *ʒal-kḗn* 5a, *ki lṓ'* 5 5a 9 11b 19a, *ki 'ḗn* 5 10a 6 6a, *'im-lṓ'* 7 13a, *w^e gám* 8 8b, also alle mehrfach hintereinander auftretenden einsilbigen Fürwörter und Partikeln.

3. Beide Regeln gelten auch beim unmittelbaren Zusammentreffen zweier betonten Silben. Doch wird man dabei die gegebene Überlieferung beachten dürfen.

---

1) Senkung ist also z. B. *zu* Ps. 9 16b 10 2b oder *lo'* 1 1a α usw. oder *'en* 10 4b.

2) *bákh* usw. Ps. 5 11b β 12a α 6 6b 9 3a; *lṓ* 4 4a; *zṓth* 7 4a usw.

3) *waj^e hi-li* Ex. 15 2a β usw.

4) Daher war *'eth-kṓl* gemeint in 3 8b α: „Du schlúgst ja álle meine Feínde auf die Bácke".

Nach den Tatsachen, die oben in § 11, 2 vorgelegt worden sind, könnte das unmittelbare Zusammentreffen von Hebungssilben auch in der althebräischen Poesie ganz gesetzmäßig sein. Allerdings schon die Akzentuatoren haben die Sache nicht so angesehen, sondern haben den Zusammenstoß — oft — durch die Verbindung der beiden betreffenden Wörter mittels eines Maqqeph oder durch Tonrückgang (Nesîga) beim vorangehenden Worte beseitigt. So haben sie gleich im ersten poetischen Stück (Gen. 4 23 f.) den Zusammenstoß durch die Setzung von Maqqeph vermieden (יֻקַּם־קָיִן, *juqqam-qájin*), obgleich dadurch die Zahl der Hebungen in 24ab ungleich wird. Ebenso haben sie *bᵉnê-'íš* in Ps. 4 3a (schließend mit *likhᵉlimmá*) oder *tő-bᵉdû dérekh* 2 12a (mit ȝIllûj oder Munach superior auf dem *tő*) geschrieben. Aber andererseits ist z. B. *ribᵉbóth ȝám* 3 7a, *te'ᵉhabún ríq* 4 3b und *chasíd ló* 4 4a überliefert.[1])

Will man da ändern und z. B. mit Ley im Leitfaden z. St. *'eȝᵉrókh lᵉkhá* Ps. 5 4b statt *'eȝᵉrŏkh-lᵉkhá* schreiben, so muß man auch das erwähnte *bᵉnê-'íš* 4 3a ändern, und neue Schwierigkeiten entstehen. Freilich würden wir *jodé lákh* in 6 6b anstatt *jode-lákh* wünschen. Ebenso würden wir *'umlál 'áni* in 6 3a und *bᵉkhól* in 8b vorziehen. Aber wenn uns die Überlieferung lehrt, daß der Zusammenstoß von Hebungen im Vortrag der hebräischen Gedichte vielfach vermieden wurde, so darf diese Anweisung beachtet werden, ohne daß die Wissenschaft verletzt oder das Lesen der Gedichte unsicher gemacht wird.

Als Probe von der Anwendung der hier entfalteten Gesetze des Rhythmus der althebräischen Poesie sei hier wenigstens Ps. 1 in Transkription mit Bezeichnung der Hebungen gegeben!

1aα *'a-šᵉré ha'íš 'ašér*
aβ *lo'halákh baȝaṣáth rᵉšaȝím*
bα *u-bᵉdérekh chaṭṭa'ím lo'ȝamád*
bβ *u-bᵉmošáb leṣím lo'jašáb*
2a *ki'im bᵉthoráth jahvé chephṣó*
2b *u-bᵉthorathó jehgé jomám walájla*
3aα *wᵉhajá kᵉȝéṣ šathúl ȝal-palᵉge-májim*
3aβ *a'šér pirjó jittén bᵉȝittó*
3bα *wᵉȝaléhu lo' -jibból*
3bβ *wᵉkhól 'ašer-jaȝasé jaṣlíᵃch*
4a *lo'-khén ha-rᵉšaȝím lo'-khén*
4b *ki'im kammóṣ 'ašer-tiddᵉphénnu rúᵃch*
5a *ȝal-kén lo'-jaqúmu rᵉšaȝím bammišpáṭ*
5b *wᵉchaṭṭa'ím baȝadáth ṣaddiqím*
6a *ki-jodéᵃȝ jahvé dérekh ṣaddiqím*
6b *wᵉdérekh rᵉšaȝím to'béd.*

---

1) Die Silben *bóth, bún, síd* haben Mĕ-rᵉkha, resp. Munach, aber auch die mit Accentus conjunctivi versehenen Wörter besitzen einen eigenen Wortton, wie in einer Diskussion mit H. Ewald in Lehrgebäude I, 84f. gezeigt worden ist. — Hätte man die ersten Teile von den erwähnten Wortpaaren enttonen wollen, so hätte man Maqqeph gesetzt oder Nesîga angewendet.

Anmerkungen. *'ašér* in 1aα usw. ist Hebung nach Regel § 12, 2a. — *lo'* in 1aβ usw. ist Senkung nach Regel 2b. — *ki 'ím* in 2a ist Hebung nach Regel 2bγ. — *palᵉge-* in 3aα ist nach der Überlieferung in Regel 3 gegeben. — *'ašer-* in 3bβ ist nach derselben Überlieferung gegeben. — Das zweite *lo'-khén* in 4a ist wahrscheinlich beim Abschreiben übersehen worden, aber die LXX hat ein zweites *οὐχ οὕτως*, und 4a enthielt also ein feines Exemplar der Ploke, die in meiner Stilistik, S. 300 besprochen ist. — *'ašer-* in 4b ist beibehalten nach Regel 3. — *ʒal-kén* in 5a ist Hebung nach Regel 2bγ.

Also Gedankenwucht und Lautgewicht wirken bei dem Emporstreben der Hebungen zusammen. Auch darnach ist der Rhythmus der althebräischen Poesie ein ideell-dynamischer.

Darnach fällt nicht nur die künstliche Berechnung der Senkungssilben, die neuerdings von manchen versucht wird (s. o. § 10), sondern auch alles das als innerlich unberechtigt dahin, was andere in bezug auf die Notwendigkeit von „Überdehnung" behauptet haben. So soll z. B. statt *wᵉ'amár* Dt. 32 37a vielmehr *wᵉ'amā̆r* nötig sein (Sievers I, 155. 417). Aber daß der Taktschlag der Hebung den Vokal ebenso, wie die Pausa, gedehnt habe, ist nicht überliefert und braucht auch lautphysiologisch nicht der Fall zu sein. Oder ist mittelhochdeutsches *klagen* in der Hebung (Nib. 1, 3) mit gedehntem *ā̃* gesprochen worden? Bekanntlich nicht. Wenn endlich nach oben § 11 am Schluß alle neueren Darstellungen nicht weiter kommen, als daß sie die Unbestimmtheit ihrer Aussagen z. B. in bezug auf den Hebungsrang der Partikeln zugeben müssen, dann ist es doch richtiger, daß man nicht die mechanische Gebundenheit des Rhythmus der hebräischen Poesie behauptet.

§ 13. Zahl der Senkungssilben; Einschnitte; Enjambement.

1. Wenn man die poetischen Abschnitte des hebräischen Schrifttums nach den oben in § 12 aufgestellten Regeln über die Träger der Hebung liest, so begegnen zwischen den Hebungen bald eine, bald zwei, bald drei Silben (Gen. 4 23aβ; Ex. 15 1bα usw.)[1], seltener auch vier Silben, wie in *'appaékha neʒerᵉmu-májim* Ex. 15 8a oder *hár nachalā-thᵉkhá* 17a mit wenigstens drei und einer halben Silbe in der Senkung.[2] Ja sogar fünfsilbige Senkungen kommen vor, wie in *ʒad šemmaṣáthi eth šeʾā-hᵃbá naphší* HL. 3 4aβ.

„In der Senkung zwischen zwei Tonsilben stehen im allgemeinen nur eine oder zwei unbetonte Silben", und „die allermeisten dreisilbigen Senkungen des uns vorliegenden Textes lassen sich auf zweisilbige reduzieren,

1) *lémekh ha'azénna; 'ašíra lᵉjahvé* usw.

2) „Vier" Silben einer Senkung erwähnt auch Paul Haupt in den Verhandlungen des Internationalen Orientalistenkongreß 1904, 222, und viersilbige Senkung wird richtig auch von Schlögl 76 anerkannt.

wenn man annimmt, daß gewisse Vokale in gewisser Stellung in die Reihe der unsilbischen Flüstervokale zurücktreten“ (Zorell 4 f.). Aber dies beruht auf der Neigung zur silbenzählerischen Einschränkung des akzentuierenden Prinzips der althebräischen Dichtung (s. o. § 9 am Schluß). — Nur bis drei Silben dehnt sich eine Senkung nach Sievers I, § 121 ff. aus[1]), und ohne Grundangabe sagt er, daß eine „viersilbige Senkung zu reduzieren“ sei (§ 220, 1). — Vier Senkungssilben werden ja auch in modernen Dichtungen Palästinas gehört (vgl. das Zitat aus Dalmans Palästinischem Diwan oben in § 8, 3). — Aber Zapletal hat sogar fünf Silben als Teile einer Senkung beobachtet (p. 27: „Quinque syllabae accentu carentes rarissimae sunt; reperi tamen aliquot exempla ut Jud. 5 17 in *b^{e}ʒeber hajjarden* usw.: Cant. 3 4. 11 7 2“). Allerdings jene Silbenfolge von Ri. 5 17a ist nach oben § 12, 2a als *b^{e}ʒéber hajjardén* zu lesen, zeigt also nur drei Silben in der Senkung. Aber aus HL. 3 4aβ ist schon oben eine fünfsilbige Senkung zitiert worden. Ferner aus HL. 3 11b zitiert er wieder falsch *u-b^{e}jom ch^{a}thunnathó*, denn auch *u-b^{e}jóm* besitzt nach oben § 12, 1 eine Hebung. Ebenso grundlos findet er in *chammuqé j^{e}rekhájikh k^{e}mo ch^{a}la'ím* 7 2b eine Senkung mit fünf Silben. Auch *k^{e}mó* hat ja nach oben § 12, 2a den Rang einer Hebung. — Endlich nach Staerk (Auswahls-AT. 17, XVII) „schwankt die Zahl der Tief- und Nebentonsilben, ist aber offenbar festen Gesetzen unterworfen“. Die Aufzeigung dieser Gesetze würde verdienstlich sein.

2. Einschnitte oder Atempausen im Verlaufe der Gedichtszeilen.

Auch die Einhaltung von Pausen für frisches Atemholen dient zur Erhöhung des Rhythmus. Daß nun eine solche „Atempause (Zäsur)“ am Schlusse jeder Gedichtszeile (Reihe oder Stichos) einzuhalten ist[2]), ist als selbstverständlich anzusehen. Die Absicht des Dichters, eine „Binnenzäsur“ in einem Vierheber (Sievers a. a. O.) beobachtet zu wissen, muß aber fraglich bleiben.

Eine wichtige und wohl richtige Folgerung ist die, welche Grimme a. a. O. zieht, daß die „Schlußsenkung einer Dipodie oder Tripodie (mit einer ‚Zäsur‘ an ihrem ‚Ende‘) nicht mit dem Auftakt einer folgenden Dipodie oder Tripodie unmittelbar zusammengelesen werden darf“. Als Beispiel zitiert er die Schlußsilbe von *ṣédeq* in *zib^{e}chú zib^{e}che-ṣédeq | u-biṭ^{e}chú 'el-jahvé* (Ps. 4 6a). Aber daß deswegen vor letzterem *chú* nicht vier Senkungssilben zu zählen seien, darf nicht mit Grimme (S. 8) behauptet werden.

---

1) Ebenso nur ein bis drei Silben gibt es zwischen zwei Hebungen nach Grimme (Psalmenprobleme 7) und Rothstein 40.

2) Sievers, Studien I, § 42, 3; Grimme, Psalmenprobleme, S. 8.

Eine andere Behauptung von Grimme (S. 87) lautet: „Ps. 90 1b bildet zwei Verse und zwei Sätze, da die Diärese nicht in die Mitte eines Sprechtaktes fallen kann", und er übersetzt daher: „O Herr, du bist ein Obdach; du standest für uns ein durch alle Geschlechter". Aber wenn *hajitha* oder auch noch *lánu* dort zum ersten Stichos genommen wird, so gibt es in ihm nur Zäsur, aber keine Diärese. Denn im Unterschied von Zäsur heißt die „beim Zusammentreffen des Schlusses eines Wortes und des Versfußes eintretende Pause eine Diärese"[1]), wie z. B. bei *kammóṣ* Ps. 1 4b. Auch die Deutung des *haja le* mit „einstehen für" ist zwar in Ps. 124 1f. richtig, aber in Ps. 90 1b nicht anzunehmen, weil die Nebeneinanderstellung von „du bist ein Obdach" und „du warst für uns usw." keine natürliche ist. Vielmehr ist in Ps. 90 1b$\alpha\beta$ ein Enjambement zu konstatieren, worüber sofort gesprochen werden soll.

3. Enjambement. — Dieses bildet jedenfalls einen Gegensatz zu den soeben besprochenen Pausen. Der Begriff des Enjambement wird freilich in einem engeren und einem weiteren Sinne genommen.[2]) Aber richtig gibt man dem Enjambement nur einen engeren Begriff und findet es nur in den Fällen, in denen ein einfacher Satz über den Zeilenschluß hinausreicht. Dann kann als Zeile in der hebräischen Dichtung nur der Stichos gefaßt werden, denn dieser ist prinzipiell das membrum von oben § 6, der Teil der Darstellung, der „für sich selbst einen Sinn gibt".[3]) Solche Enjambements gibt es auch in der hebräischen Poesie, wie z. B. in „Und ich doch habe meinen König eingesetzt (Ps. 2 6a) auf Zion, meinem heiligen Berge" (6b). In einem Falle, wie „Saul schlug unter seinen Tausenden[4]) (1 S. 18 7a), aber David unter seinen Zehntausenden" (7b), ist aber schon nicht von Enjambement zu sprechen, weil es sich da um einen zusammengezogenen Satz handelt. Ebenso liegt die Sache in einem solchen Distich, wie „Als Israel aus Ägypten zog, das Haus Jakobs aus einem fremden Lande" (Ps. 114 1ab). Da liegt ebenso ein zusammengezogener Satz vor, wie in der Fortsetzung „Wurde Juda sein Heiligtum, Israel sein Herrschaftsgebiet" (2ab).

---

1) z. B. bei Ferd. Schultz, Große lateinische Grammatik, § 470.

2) Dies ist besonders deutlich von A. Kerrl, Die metrischen Unterschiede von Shakespeares King John und Julius Caesar (Bonn 1913), S. 20f. entfaltet worden.

3) Nach Volkmar, Rhetorik der Griechen und Römer, S. 407.

4) wie sie seiner — geringeren — Heldenkraft entsprechen.

Es ist also nichts damit gesagt, wenn einfach behauptet wird, daß „das Enjambement der hebräischen Dichtung völlig fremd sei" (Rothstein, Hebräische Poesie 1914, VI). Grimme 1911, 117 bemerkt: „Das Versende ist zugleich Ende eines Satzganzen oder wenigstens eines größeren, in sich abgeschlossenen Satzteiles; Enjambements, d. h. Verteilung von grammatisch eng zusammenhängenden Wortgruppen auf das Ende des einen und den Anfang des folgenden Verses, sind nicht zulässig." Aber was heißt „grammatisch eng zusammenhängend"? — Aber schon nach Ley (S. 9) kommt „ein Übergreifen von dem einen Verse in den andern, so daß das Metrum im Widerspruch zum Sinn steht, ausnahmsweise aus eigenen Gründen vor", nur hat er weder diese Gründe noch Beispiele angeführt. Auch Schlögl 1912, 95 erkennt das Vorkommen des Enjambements an und gibt als Belege: „Tausend sollen fallen an deiner Seite (Ps. 91 7a) und zehntausend zu deiner Rechten (7b); ferner 78 45 usw. — Deutliche Belege für echtes Enjambement habe ich auch noch gefunden z. B. in Dt. 32 8bβ „nach der Zahl der Söhne Israels"; 24a und b; im Danklied Jon. 2 4bα „Alle deine Wogen und Wellen (bβ) gingen über mich weg"; ferner in 5aαβ und bαβ; 8bαβ; 9ab; Ps. 8 3aαβ 18 8bc.[1])

§ 14. Ist der Rhythmus der althebräischen Poesie **absolut** aufsteigend?

1. Weil die Wörter, die einen hebräischen Stichos bilden, soweit sie mehrsilbig sind, alle eine oder mehrere Silben vor ihrer Haupttonsilbe haben, so ist der in dieser Tonbeschaffenheit der Wortsilben begründete Rhythmus natürlicherweise ein **aufsteigender**. Er wird am besten „anapästisierend" (meine Stil. 340) genannt, weil „anapästisch", wie man gewöhnlich sagt[2]), strenggenommen nur für Verse mit quantitierendem Metrum paßt. Die Frage ist nur, ob der althebräische Rhythmus rein oder **absolut** aufsteigend ist.

Bei der Erörterung des steigenden Grundcharakters des althebräischen Rhythmus ist Sievers (I, § 111) zu diesem Satze gekommen: „In einem steigenden (jambischen oder anapästischen) Versmaße schließt die Reihe notwendig mit der Hebung des letzten zählenden Taktes ab, oder sie schließt, im Falle der Katalexis, mit der die Hebung ersetzenden Pause."[3]) Daher würde z. B. der Stichos *šamán|ta ʒabí|tha kasí|tha* (Dt. 32 15aβ) nicht bloß ein Tetrameter zu nennen, sondern auch so in Versfüße zu zerteilen

---

1) Gegen Cornill, Einleitung 1913, 12 und andere.

2) Auch z. B. wieder Gray, The Expositor 1914, 241.

3) κατάληξις „Aufhören" besitzt auch speziell der letzte Versfuß, an dem eine oder mehrere Silben fehlen.

sein, wie durch die senkrechten Striche angezeigt ist. Ferner z. B. die Worte *u-b^erób* | *g^e'on^ekhá* | *tahrós* | *qamé|kha* (Ex. 15 7a) würden einen Pentameter bilden. Anderwärts würden Heptameter sich ergeben. Nun meint er, daß die allgemeine Rhythmik „wirkliche Fünf- und Siebentakter wohl nur unter den erschwerendsten Umständen zugeben würde." Daher behauptet er, entweder sei anders zu betonen, als die Überlieferung vorschreibt, oder es sei ein anderes Auskunftsmittel zu suchen, und er ist zu folgender Behauptung gelangt (S. 145): „Wo die Annahme verschobener Betonung nicht ausreicht, geben die Sprachformen selbst, welche die überschießenden Silben aufweisen, Anstoß und sind zu korrigieren."[1])

Wie also das Prinzip des akzentuierenden Rhythmus von Grimme und Schlögl mit der Neigung zum quantitierenden Prinzip vermischt worden ist (s. o. § 10), so meint Sievers es mit einer extremen Folgerung aus dem Gedanken des steigenden Rhythmus verknüpfen zu müssen.

2. Meine Meinung aber ist, daß das Prinzip des akzentuierenden Rhythmus rein bewahrt werden kann in bezug auf die althebräische Poesie. Ich denke, den Satz verteidigen zu können, daß prinzipiell nur die Hebung die rhythmische Grundeinheit in der althebräischen Dichtung konstituiert.[2]) Ich meine ferner, behaupten zu können, daß es für den Rhythmus irrelevant ist, ob dieser akzentuelle Gipfelpunkt einer rhythmischen Grundeinheit in der Mitte der betreffenden Silbengruppe, oder an ihrem Ende, oder an ihrem Anfange steht. Ich denke deshalb, daß in dem Stichos, der von Sievers aus Dt. 32 15aβ zitiert worden ist, die drei rhythmischen Grundeinheiten in den Worten *šamánta* | *ʒabítha* | *kasítha* bestehen.

a) Die Hebungssilbe kann gleich den Anfang des Stichos bilden. Die Rezitation einer Gedichtszeile kann unmittelbar mit

---

1) Dies meint Cornill, Einleitung § 4a, 6 mit der Bemerkung, daß Sievers um metrischer Prinzipien willen es sich angelegen sein lasse, das in der Überlieferung so deutlich als möglich ausgeprägte Gesetz des fallenden Tones am Versschlusse zu eliminieren.

2) Diese Grundeinheit wird am richtigsten *Ictus* (Stil. 340) oder Takt anstatt „Versfuß" genannt.

der Hebung einsetzen, wie z. B. in *sûs w^erokh^ebó ramá bajjám* Ex. 15 1bβ, oder in *bór kará wajjachperéhu* Ps. 7 16a.

Als ein von ihm gebilligtes Beispiel führt Schlögl 79 *lámma* usw. aus Ps. 2 1a an und sagt richtig, daß *lá.* „ohne Auftakt“ stehe. Dagegen Rothstein (Grundzüge usw. 77) ändert falsch mit Sievers I, 260 die überlieferte Betonung in *lammá* um. Unrichtig setzt Sievers bei solchem Anfang eines Stichos eine „Überdehnung“ des langen Vokals voraus, indem er (§ 129) z. B. Gen. 49 9a mit *gu-ûr 'arjé* oder Dt. 32 4bα mit *'e-ēl 'emuná* beginnen läßt. Ebenso unrichtig sprechen Staerk im Auswahls-AT. 17, XVII von „überdehnt“ und Kittel XXXXVII von „Überdehnung“. Will man damit etwa nicht ebendasselbe, wie Sievers § 129 bei *do-ôr* Dt. 32 5b, meinen, so muß der von Sievers für die Aussprache *gu-ûr, do-ôr, li-î* (Dt. 32 35 [nicht „37“]) gebrauchte Ausdruck vermieden werden. — Rothstein 43 bemerkt, ihm sei „in wirklich originalen Liedern oder Liederfragmenten ein unbedingt sicherer Fall dieser Art nicht bekannt. Wo er einem solchen Falle begegnet sei, habe er Ursache zu Bedenken gegen die wirkliche Ursprünglichkeit des Verseingangs.“ Beispiele fänden sich in Ps. 7 16a HL. 2 8a 7 8a. In allen diesen Fällen handle es sich um „Zusatzverse oder, nach Ausweis des Rhythmus, um glossatorische Vermehrungen.“ Aber daß Ps. 7 16 mit ihm zu streichen sei, nimmt mit Recht auch Kittel z. St. nicht an, und wenn man in HL. 2 8a *qôl* am Zeilenanfang um des Rhythmus willen für unecht erklärt, so bewegt man sich einfach in einem circulus vitiosus.[1])

b) Ferner kann die Hebungssilbe in der Mitte des Stichos unmittelbar hinter der vorhergehenden Hebung stehen. Denn wie schon oben in § 11, 2 nachgewiesen wurde, liegt kein zwingender Grund vor, der althebräischen Poesie in diesem Punkte einen Gegensatz zu andern Poesien zuzuschreiben.

Sievers spricht (I, § 127) von „Härten im Innern der Verses“, wenn auf eine Hebung gleich wieder eine Hebung folge. Aber er läßt e r s t e n s nicht gelten, was er selbst aus der altdeutschen Poesie anführen muß, daß da eine „Synkope der Senkung“ vorkommt. Diese Analogie soll für das Hebräische deshalb nicht gelten, weil im altdeutschen Reimverse normalerweise der Fuß zweisilbig sei, also wenn er durch die Synkope der Senkung einsilbig werde, nur das Zeitmaß éiner Sprechsilbe als Zuwachs erfahre. Anders sei es im Hebräischen, wo die Grundform des Verses dreisilbig sei. Da bedeute also Synkope der Senkung eine Vermehrung der Hebung um das Zeitmaß von z w e i Sprechsilben. Man dürfe sich da „nicht etwa durch künstlich isolierte Verse wie *jadá3 šôr qonéu* [sic] Jes. 1 3 irre machen lassen, wo zufällig die vorhandenen Senkungen nur einsilbig seien. Man müsse vielmehr auch solche Stellen

---

1) *zoth* 7 8a gehört nach § 12, 2b zum Auftakt, sollte aber wahrscheinlich 7b schließen, vielleicht geworden aus את *'att* „du“.

im Zusammenhang vortragen mit strenger Einhaltung des Taktes." Aber daß in Zeilen, wie Jes. 1 3a, die Senkungen nur „zufällig" einsilbig seien, ist ja bloß die eigene Voraussetzung von Sievers. Ferner die Forderung, solche Zeilen „im Zusammenhang" vorzutragen, beruht nur auf Gleichmacherei solcher Zeilen mit anderen. Endlich die „strenge Einhaltung des Taktes" kann auch nur eine Mechanisierung des Vortrags, eine unbewußte Einschmuggelung des Morensystems (s. o. § 10) bedeuten. Zweitens werden alle diese angeblichen Hindernisse der direkten Aufeinanderfolge zweier Hebungen von den gegenwärtigen Palästinensern usw. nicht empfunden, deren Gedichte (s. o. § 11, 2) Sievers nicht beachtet hat.[1]) Gegen die von ihm erwähnten „Härten im Innern des Verses" spricht drittens auch noch, was soeben darüber bemerkt wurde, daß die Gedichtszeile unmittelbar mit dem Hervorstoßen einer Hebungssilbe beginnen kann. Demnach kann auch im Innern der Zeile ein neuer Takt mit seiner Tonsilbe anfangen. Es liegt daher kein Grund vor, eine solche direkt folgende Hebungssilbe zu „spalten" oder zu „zerdehnen" (Sievers I, § 128). Folglich ist nicht mit Sievers § 129 z. B. in Dt. 32 17aβ *'elohím lo-ó' jedazúm* zu lesen. Ebensowenig ist eine Aussprache, wie z. B. *kí mezoláme hémma* statt *ki mezolám hémma* Ps. 25 6b zu fordern (Grimme, Psalmenprobleme 10f.).

c) Endlich braucht infolgedessen auch nicht der Schluß eines Stichos von einer Hebungssilbe gebildet zu werden. Es ist kein Anlaß vorhanden, z. B. bei dem Stichos *šamánta zabítha kasítha* (Dt. 32 15aβ) das am Schlusse stehende *a* zu beseitigen[2]) oder z. B. *jakhzisúhu* (P. 16b) vielmehr auf *hú* zu betonen. Erstens läßt Sievers ja selbst (I, 503) in einzelnen Fällen Zeilenausgänge, wie *jismekhénī* (Ps. 3 6b), stehen, weil er da die nachfolgende Senkung nicht beseitigen kann.[3]) Zweitens tritt auch in anderssprachlicher Poesie bei jambischem Versmaß weiblicher Reim auf, wie z. B. in „Zum Kampf der Wagen und Gesänge" usw. oder „Was rennt das Volk, was wälzt sich dort?" usw., aber „Stürzt Rhodus unter Feuersflammen?" usw. Da liegt also ganz der-

1) Schlögl 72 behauptet sogar, „daß im Hebräischen schon in der Prosa nicht zwei einfache Silben, die unmittelbar aufeinanderfolgen, den Hauptton behalten können." Aber die aus der lebendigen Praxis geschöpfte Akzentuation des Hebräischen bezeugt das Gegenteil (s. o. § 11, 2), und es ist nur eine theoretische Aufstellung, daß man z. B. nicht *'amerá 'ém* sprechen könne. Die Akzentuatoren sprechen *jehí 'ór* usw., Gen. 1 3a usw., Dt. 32 37a usw.; *'attá 'él* Ps. 90 2b usw.

2) Wie Sievers I, 415 das *a* beseitigt.

3) Auch Rothstein (Grundzüge 77) betont richtig z. B. *moserothémo* Ps. 2 3a, und auch nach Schlögl 79 „können am Ende der Verses Senkungen vorhanden sein".

selbe Fall, wie in dem hebräischen *kasítha* und *jakhʒisúhu* vor. Wenn drittens neben dieser Tatsache auch noch ein Gefühlsurteil, wie sie von Sievers mehrmals geltend gemacht werden[1]), vorgebracht werden darf, so scheint es sogar natürlich zu sein, daß der Aufstieg am Schlusse der Zeile durch eine nachfolgende Senkungssilbe sozusagen gemildert oder weniger schroff gemacht wird.

3. Auf Grund dieses Urteils muß ich natürlich die Änderungen der Akzentuierung und der Vokalisierung als unnötig bezeichnen, die von Sievers — und zum Teil Nachfolgern von ihm — in den Dichtungen des AT. vorgenommen worden sind.

a) Zunächst „Verschiebungen der Betonung" nimmt er zur Durchführung seines Systems in folgender Weise vor. Um mit den Pronomina, die in einer semitischen Grammatik ja richtig im ersten Teile der Formenlehre behandelt werden, anzufangen, so setzt er den Akzent von der Paenultima auf die Ultima. Er schreibt also vor, z. B. in Kl. 3 42a den Stichos mit *nachnú* zu beginnen (§ 191), und z. B. will er oft, wo es in seine Theorie paßt, die überlieferte Betonung *hémma* (ii) beibehalten (S. 260), aber am Anfang eines Stichos (Hi. 6 7b usw.) oder an dessen Schluß (Dt. 32 20bα usw.) vielmehr *hemmá* betont haben. Ebenso will er (§ 188) beim Verbum die mit Akzent auf Paenultima überlieferten Formen bald so betont sein lassen[2]) und bald den Akzent auf Ultima schieben, wie z. B. in *pašaṭṭí* (ich habe ausgezogen) HL. 5 3a oder in *ʾaširá* (Sievers § 76; S. 105) „ich will singen" (statt *ʾašíra* Ex. 15 1bα). Auf dieselbe Weise verfährt er bei den auf Paenultima betonten Formen von Nomina und Partikeln (§ 191—204). Denn z. B. *lájla* „bei Nacht und dann: Nacht" soll, wenn es mit seiner Anschauung stimmt, auf der Vorletzten betont bleiben, wie z. B. in *wᵉhallájla* Hi. 3 3b, aber im anderen Falle soll es auf der letzten Silbe betont werden, wie in *jomám walajlá* Ps. 1 2b. Diese veränderliche Betonung soll insbesondere bei den Segolata und segolatisierten Nominalformen von den Dichtern beabsichtigt worden sein. Diese sollen in dem einen Falle das Wort für „Erde, Land" als *ʾéreṣ* (Dt. 32 1b; S. 415), aber in

1) I, 163: „Mir persönlich erscheint der Wechsel als sehr hart"; 230 usw.

2) Wie z. B. in *ki-šamárti* Ps. 18 22 (I, 517).

einem anderen Falle vielmehr als *'eréṣ* (Gen. 27 28; Dt. 32 13aα; S. 282. 415) ausgesprochen haben wollen.

Bei dieser von Sievers vorgenommenen Akzentverschiebung ist schon dies zu beanstanden, daß er bei den Wörtern mit verschobenem Akzent von „schwebender Betonung" spricht. Denn er setzt den Akut auf die von ihm geschaffene Tonsilbe und sieht diese als die Hebungssilbe an. Jener Ausdruck „schwebende Betonung" ist also, wenn das Wesen der Sache angesehen wird, ein verschleiernder.[1]) Die Sache selbst aber, die veränderte Akzentuierung, die auf jene Weise von Sievers und seinen Nachfolgern in die hebräische Sprache eingeführt werden soll, hat folgende Gründe gegen sich. — α) Sie beruht auf einer Vernachlässigung der betreffs der Betonung bestehenden Überlieferung, die nicht bloß durch ihr Eigengewicht, sondern auch durch ihre innerliche Zusammenstimmung und durch lautphysiologische Natürlichkeit gestützt wird (vgl. mein Lehrgebäude II, 517—22). — β) Es ist eine ganz unnatürliche Voraussetzung, daß ebendieselben Worte in der Dichtung eine verschiedene Akzentstelle haben sollen.[2]) — γ) Ebenso unnatürlich ist es, daß Sievers zur Durchführung seiner Theorie die Formen der dialectus poetica (s. o. § 5) durch die in der Prosa gebräuchlichen Formen ersetzen

---

1) Um diese „schwebende Betonung" zu veranschaulichen und zu rechtfertigen, beruft sich Sievers zweimal (§ 45 und 186, 6) auf die Zeile „Fréiheit rúft die Natúr, Freiheít die wílde Begíerde". Er meint, daß die Betonung des zweiten Wortes „Freiheit" auf seiner zweiten Silbe doch nicht „die Herabdrückung der ersten Silbe zu voller Unbetontheit" nach sich ziehe. Aber das ist graue Theorie. Denn dieses zweite Wort „Freiheit" ist, während es auf der zweiten Silbe betont wird, eben auf seiner ersten Silbe nicht betont. Über dieses Entweder — oder komme ich nicht hinweg. Wenn die zweite Hälfte jener oben zitierten Worte jambisch betont sein soll, so ist sie eben jambisch. Mit solchen künstlichen Sowohl — als auch, wie eins in jener Behauptung von Sievers enthalten ist, hemmt man nur die klare wissenschaftliche Entscheidung. Von diesem „Schweben" des Tones bei „Freiheit" hätte also auch Kittel (Psalmen 1914, XXXXVII) nicht sprechen sollen. Übrigens gehört die Betonung „Freiheít" nur zu den poetischen Lizenzen. — Den Tiefton im Sanskrit oder Mittelhochdeutschen kenne ich gar wohl, aber trotz seiner wird die Betonung des betreffenden Wortes keine „schwebende".

2) Schlögl 83 gibt richtig auch am Ende des Stichos *lájla* in Ps. 1 2b und ebenso *'áreṣ* in 2 8c (S. 80).

will, wie er z. B. das poetische *mosᵉrothémo* Ps. 2 3a in *mosᵉrothehém* verwandelt (I, 501). — δ) Speziell betreffs der Akzentstelle der Segolata und segolatisierten Formen will man[1]) die in Rede stehende Akzentverschiebung noch folgendermaßen begründen.

Man verweist erstens auf die Gestalt, welche die Segolata in anderen semitischen Sprachen besitzen, wie z. B. altarabisches *'arḍun* und neuarabisches *'arḍ* dem hebräischen *'éreṣ* entspricht. Aber die anderen semitischen Sprachen sind nicht maßgebend, wenn es sich um die Feststellung des Hebräischen handelt, und überdies lehrt ja gerade die arabische Form (z. B. auch *naphs* „Seele"), daß das daraus entstandene hebräische Wort ganz naturgemäß den Akzent auf der ursprünglich einzigen Silbe besitzt und zwischen dem zweiten und dritten Stammkonsonant nur ein selbstverständlich tonloser Hilfsvokal sich erzeugt hat: *'éreṣ, néphes̆* usw. Zweitens beruft man sich auf die anderen Ausprägungen des einfachsten Nominaltypus (*qaṭl, qiṭl, quṭl*), die den ursprünglichen Vokal *a, i, u* zwischen dem zweiten und dritten Stammkonsonant besitzen (*dᵉbás̆* = arab. *dibs* „Honig"). Indes die sprachliche Tradition wußte doch auch, daß es eine Reihe so beschaffener Nomina einfachster Bildung im Hebräschen gibt. Also hätte sie diese Aussprache bei allen gewählt, wenn dies dem überlieferten Tatbestande entsprochen hätte. Die Traditoren der hebräischen Aussprache hätten dies um so leichter getan, als sie ja beim Biblisch-Aramäischen diese letztere Aussprache als die regelmäßige kannten (*gᵉbár* Dn. 2 25 usw. statt hebräischen *géber*). Jene Alten wußten auch, daß z. B. „Tod" im Aramäischen (Esr. 7 26) *môth* (statt arab. *maut*) hieß. Also hätten sie gewiß *maut* oder *môth* im Hebräischen gesetzt, wie Sievers z. B. in Hi. 7 15b gelesen haben will, wenn dies die hebräische Aussprache gewesen wäre.

Folglich enthält die Setzung des Haupttones der hebräischen Sprachformen auch in sich selbst Hindernisse dagegen, daß sie im Interesse jener unnötigen Theorie vom absolut steigenden Charakter des althebräischen Rhythmus geändert werden dürfte.

b) Änderung der überlieferten Vokalisation unternimmt Sievers mit einigen Nachfolgern zur Durchführung seiner Theorie in folgender Weise. Um einen rein steigenden Rhythmus zuwege zu bringen, schreibt er am Ende des Stichos statt des überlieferten *qaṭálta* nur *qaṭalt* (z. B. *ʒalíth* Gen. 49 9aβ), wie übrigens auch „zur Vermeidung viersilbiger Senkung" (S. 323, wogegen s. o. § 13). Beim Impf. und Imp. bevorzugt er, wo es seine Theorie verlangt, anstatt der überlieferten Formen wie *tiqṭólna* und *qᵉṭólna* solche ohne vokalischen Auslaut (S. 318), und absolut

1) In wesentlich übereinstimmender Weise Sievers § 204; Rothstein, Grundzüge, S. 34; Zapletal 29.

steigenden Rhythmus erstrebt er auch, indem er bei Kohortativformen zur Unterdrückung des auslautenden *ā* neigt (S. 116), obgleich doch eben dieses *ā* der Laut ist, der zur Charakterisierung der Form dient. Endlich liest er in — glücklicher — Übereinstimmung mit seiner hier in Rede stehenden Theorie statt der überlieferten Suffixform *kha* vielmehr gern eine Form ohne auslautendes *a* (2 S. 3 34; S. 327; Zapletal 32).

Die angegebenen Vokalunterdrückungen in den erwähnten Fällen bevorzugen zu dürfen, dazu meint er auch aus sprachgeschichtlichen Gründen berechtigt zu sein. Er folgert die frühere Herrschaft der Form *qaṭalt* (du, Mann, tötetest) aus der überwiegenden Abwesenheit des ה am Ende der Form קטלת und aus den Transkriptionen dieser Form, die von Hieronymus gemacht worden sind: *sarith* für *sarítha* Gen. 32 29, *carath* für *qarátha* Jr. 2 2 und *calloth* für *qallótha* Nah. 1 14. Aber die gewöhnliche defektive Schreibweise bei der Form קטלת beweist nicht, daß nicht schon einstmals *qaṭálta* und *qaṭalt* (du, Frau, tötetest) in der Aussprache unterschieden worden sind. Denn das konsonantische Bild הא, das für „er“ und „sie“ in den Inschriften gefunden wird[1], wurde trotzdem mit *hū̓* und *hī̓* gedeutet. Ferner die beiden Formen *qaṭalta* und *qaṭalti* entsprechen den ebenso lautenden arabischen Formen und den äthiopischen Formen *qatalka* und *qatalki*, die nach aller sprachgeschichtlichen Analogie die alten Formen darstellen. Sodann ist doch eben an vielen Stellen bereits durch den Konsonantentext קטלתה das *qaṭalta* als die maskuline Form gekennzeichnet. Endlich die Transkriptionen von Hieronymus können durch die spätere Herrschaft des Aramäischen beeinflußt worden sein. Denn solcher Einfluß durfte schon früher (mein Lgb. II, 361) vermutet werden, und auch Kittel hat ihn anerkannt.[2]

Aus derselben Quelle läßt sich eine Erklärung dafür schöpfen, daß das Pronomen suffixum ךָ (*kha*) in Transkriptionen von Origenes und Hieronymus öfters in der Form *ach* erscheint. Die im AT. selbst überlieferte Aussprache dieses Suffixes wird erstens

1) Lidzbarski, Handbuch der nordsem. Epigraphik, S. 257.

2) Rud. Kittel, Über die Notwendigkeit und Möglichkeit einer neuen Ausgabe der hebräischen Bibel (1902), § 64. — Mit Recht wird auch von Schlögl 33 *qaṭálta* im Werte von ⏑–́⏑ festgehalten.

durch die häufige Orthographie mit geschriebenem Schlußkonsonant He (כָה) bezeugt. Zweitens umschreibt auch Hieronymus die Formen מֵתֶיךָ Jes. 26 19 und אֶל־חִכְּךָ Hos. 8 1 mit *metheca* und *alechcha*. Drittens habe ich schon im Lgb. II, 361 gezeigt, freilich ohne daß es viel beachtet wurde, daß auch im Neuhebräischen oft *ak* neben *ka* gesprochen wird[1]), und habe auch dies ebenso, wie andere alte Transkriptionen[2]), aus einem wahrscheinlichen Einflusse des später ja das Hebräische vielfach verdrängenden Aramäischen hergeleitet.[3])

Zorell, Einführung usw. 1914, § 4 plädiert für die „Kurzformen" *qaṭalt* statt *qaṭálta* und *kh* statt *kha* noch aus zwei ihm eigenen Gründen: Erstens das Aramäisch-Syrische hatte *qᵉṭalt* und das Suffix *kh* (S. 21). Als ob nicht bekanntlich die letzterwähnten Zweige des semitischen Sprachstammes überhaupt vokalärmer, als das Hebräische geworden wären! Zweitens durch die Ersetzung von *qaṭálta* durch *qaṭált* usw. bekomme man oft nur zwei Senkungssilben anstatt drei. Aber die Sorge darum ist schon oben § 9 am Schlusse als eine unberechtigte erwiesen worden. Diese Sorge darf also auch nicht zur Ersetzung von *hémma* durch *hem* usw. veranlassen.

Auf jeden Fall ist solchen Vorschlägen auf Änderung der überlieferten Aussprache des Hebräischen gegenüber noch einmal (s. o. S. 16) daran zu erinnern, daß diese Aussprache nach ihrem Verhältnis zum Arabischen und nach dem Urteile vieler neuerer Forscher[4]) ein Erbe lebendiger Überlieferung und kein künstliches Produkt der Willkür ist. Auch die Voraussetzung vom absolut steigenden Rhythmus der althebräischen Dichtung kann nach dem, was oben von mir dargelegt worden ist, den Wert dieser überlieferten Aussprache des Hebräischen nicht zerstören. Dies ist um so weniger der Fall, als mir eine Beobachtung zu Hilfe kommt, die erst nach dem Erscheinen von Sievers' Auseinandersetzung veröffentlicht worden ist. Nämlich G. Dalman bemerkt in seinem Palästinischen Diwan, S. XXIII: „Keine Bedenken walten

---

1) רַגְלָךְ [*raglakh*] ist in einer neuhebräischen Ottava gedruckt bei Ma. Hartmann, Die hebräische Verskunst, S. 34, aber das MS. hat רגלך [*raglᵉkha*] (S. 91).

2) Vgl. über Umschreibungen des Epiphanius mein Lgb. II, 360f.

3) Rothstein 46 begnügt sich damit, einfach „festzustellen", daß das Suffix der 2. sing. ךָ „rhythmisch so gesprochen werden muß, wie es die Massora fordert."

4) Vgl. deren Worte in meinem Lgb. II, 354ff.

ob in bezug auf das Nachklingen von ein oder zwei unbetonten Silben auch am Schlusse der Zeile, wenn das letzte Wort Betonung auf Paenultima oder Antepaenultima hat.“

Überhaupt aber muß ich am Schlusse dieser Untersuchung noch dieses Urteil aussprechen. Nur bei Mechanisierung des Rhythmus der althebräischen Poesie, der doch ein ideell-freier sein kann und nach sovielen oben vorgeführten Tatsachen ist, kann man meinen, für die korrekte Herstellung dieses Rhythmus seien Operationen, wie die folgenden von Bedeutung: die Verwandlung eines Š^eba compositum in ein Š^eba simplex (Sievers I, 21); oder die Unterdrückung eines Š^eba medium (Siev. 22), wodurch der sprachlichen Überlieferung z. B. bei מַלְכֵי wegen des Fehlens des Dageš lene ein Widerspruch mit sich selbst aufgebürdet wird[1]); oder die Übergehung eines Š^eba mobile zwischen gleichen Konsonanten (Siev. 292. 304); oder Vernachlässigung des Pathach furtivum (*rûch* statt *rû^ach*)[2]) und des doch nun einmal erzeugten Hilfsvokals der hebräischen Segolatformen (hauptsächlich Zorell § 3); oder Bevorzugung von Formen wie *tiqṭóln* (statt *tiqṭólna*) und *q^eṭóln* (statt *q^eṭólna*; Siev. 317), was an den wenigen überlieferten defektiven Schreibweisen mit Schluß-Nûn am Ende (Gen. 4_{23} 26_{35} 30_{38} usw.) nur einen schwachen Anhalt besitzt, jedenfalls von den Überlieferern des Textes nicht als zur korrekten Natur des Rhythmus der althebräischen Dichtung gehörig anerkannt worden ist, und auch dieser Umstand ist nach oben S. 21f. nicht ohne Bedeutung.[3])

Übrigens aus ebendenselben Gesichtspunkten besitzt es weder einen prinzipiellen Anlaß noch auch ein sicheres Recht, wenn neuerdings von mehreren Seiten her[4]) manche Klassen von Wörtern in den Gedichten als spätere unpoetische Zusätze gestrichen werden. Denn es ist ja freilich bekannt, daß die lebendige Anschauungsweise des Dichters vielfach über die Setzung des Artikels erhaben war.[5]) Aber wie weit diese dichterische Ausdrucksweise reicht, ist ungewiß. In der Lebendigkeit seines Gedankenganges verschmähte der Dichter natürlich auch oft die Setzung einer Konjunktion, wie *ki* „denn, weil“. Aber man weiß nicht, bis zu welchem Grade diese Erhabenheit des

---

1) Leider hat Kautzsch in der 28. Aufl. § 10d sich dieser widerspruchsvollen Annahme angeschlossen. Vgl. meine ausführliche Kritik dieser Aufstellung im Th. Lit.-Blatt 1909, 581f.

2) Bei Siev. 20; Kittel, Psalmen, S. XXXXVII; Zorell, Einf. 1914, 4f.

3) Für die rhythmische Gleichwertigkeit von אֲשֶׁר und שֶׁ ist von Joüon, Études de Philologie Sémitique (Beyrouth 1913, 132) sehr gut der Umstand geltend gemacht worden, daß שֶׁ sich ausschließlich in Ps. 120—134 und im HL. findet. „Il serait étonnant que, si les deux mots avaient eu des valeurs prosodiques différentes, les nécessités du vers n’eussent jamais obligé les poètes à employer tantôt *’ašer* tantôt *še*.“ Dies ist übersehen von Sievers I, 195; Bergsträsser in ZATW. 1909, 43 und Rothstein 31.

4) Sievers § 242—245, aber namentlich Rothstein 30—32.

5) Man findet es komparativisch in Stilistik 281 beleuchtet.

Dichters reicht — auch ein Schiller verschmähte solche Konjunktionen ja nicht immer (Lied von der Glocke, V. 49. 89. 92). Die Jagd auf solche Redebestandteile beruht vielfach auf Verkennung des wahren formalen Charakters der althebräischen Dichtung.

§ 15. Gleichhebige und ungleichhebige Parallelstichen usw.

Daß es in der hebräischen Dichtung eine Art von Rhythmus gibt, der in der Abwechslung einer längeren Zeile mit einer kürzeren seinen besonderen Charakter besitzt, ist schon von oben § 6, 5 her bekannt. Aber es ist die Frage, ob in einem Gedichte sporadisch gegen die Regel ungleichhebige Stichoi miteinander parallel gehen. Zur Beantwortung dieser Frage vergleiche man

1. folgende Materialien. — Der Stichos *ze ʾelí* usw. Ex. 15 2bα besitzt zwei Hebungen[1]), aber *ʾelohé ʾabí* usw. (§ 12, 1) hat drei Hebungen. Ferner *j^{e}sob^{e}bénhu j^{e}bon^{e}néhu* Dt. 32 10bα enthält zwei Hebungen[2]) inmitten von Stichen mit drei Hebungen. Vgl. weiter *k^{e}néšer jaʒír qinnó* ‖ *ʒal-gozaláw j^{e}rach(ch)éph* 11aαβ. Dann folgt *jiphrós k^{e}napháw jiqqachéhu* 11bα, aber der korrespondierende Stichos *jissaʾéhu ʒal-ʾebrathó* 11bβ kann nur zwei Hebungen zugesprochen bekommen (§ 12, 2b).[3]) Ferner 24aα und β sind offenbar ungleichhebig (4 ‖ 2 Hebungen).[4]) Die Zeilen *gam-bachúr gam-b^{e}thulá* 25bα und *jonéq ʒim-ʾíš sebá* bβ haben 2 ‖ 3 Hebungen.[5]) Wieder 2 ‖ 3 Hebungen stehen in 26ab; 4 ‖ 2 in 27aαβ; 4 ‖ 3 in 28ab; 3 ‖ 2 in 29ab; 4 ‖ 3 in 30aαβ; 3 ‖ 2 in 30bαβ (*ʾim-lóʾ* nach § 12, 2bγ!); ebenso in 31ab und 32aαβ; 2 ‖ 3 in 35aαβ; 4 ‖ 3 in 38aαβ; 3 ‖ 2 in 41bαβ, wie auch z. B. in Ps. 2 5ab. Also der Rhythmus der hebräischen Poesie zeigt seine Neigung zur Freiheit auch darin, daß ihm auch schon die wesentliche Symmetrie der einander entsprechenden Gedichtszeilen zur formell wohlgefälligen Ausprägung der Gedanken genügt.

---

1) *ze* ist Senkung nach oben § 12, 2b.

2) Ohne Recht wird *sób.* von Sievers I, 415 zur Hebung gemacht.

3) Um die Zahl der Hebungen gleich zu machen, befiehlt Sievers I, 415: „Lies *ʒ^{a}lé*!" Aber es ist doch eben die Frage, ob solche mechanische Gleichheit erstrebt werden sollte. Wenn sich die Alten dieses Grundgesetzes bewußt gewesen wären, hätten sie auch selbst *ʒ^{a}lé* setzen können.

4) Durch Annahme von Enjambement sind sie auszugleichen.

5) Sievers I, 417 macht aus bα drei Hebungen, aber man weiß nicht, mit welchem Rechte.

2. Das Problem des ideellen Einflusses auf diese formale Ungleichmäßigkeit. — Die Frage, ob die korrespondierenden Zeilen einer hebräischen Dichtung durch die Forderung einer starren Gleichzahl der Hebungen beherrscht werde, spielte schon lange, ehe sie in ihrer möglichen Tiefe erfaßt wurde. Denn um in Ps. 19 4f. einen „Oktameter“ zu erzielen, machte Ley (Leitfaden 13) aus *millehém* zwei Hebungen. In besonders interessanter Weise aber wurde diese Frage erst neuerdings erörtert.

Budde hatte schon in seiner Abhandlung über den Qîna-Rhythmus (ZATW. 1882, 1ff.; 1883, 299ff. usw.) geurteilt, daß mit Stichen von 3 und 2 Hebungen auch solche mit 2 und 2 Hebungen abwechseln könnten, indem der formale Mangel durch die Wucht des Gedankens ausgeglichen werden könne (1882, 4f.).[1]) Sievers verwirft dieses Urteil und meint, es hinreichend widerlegt zu haben, indem er es auf Verwechslung von Metrik und Stilistik zurückführt (I, § 52 u. 88). Aber damit scheint mir die Sache nicht abgetan werden zu können. Denn dafür daß ein besonders gewichtiger oder niederdrückender Gedanke in einer kürzeren und darum langsamer gesprochenen Zeile ausgeprägt werden kann, darf auf den bloß zweihebigen Stichos „Und Jahve hat sie preisgegeben“ (Dt. 32 30b β) hingewiesen werden, wo die Schwere des Gedankens auch natürlicherweise an zwei Taktschlägen genug Gewicht des Ausdrucks besessen hat. Dieser Einfluß des Ideengehalts auf die Form kommt ja auch sonst in der Literatur vor. Warum denn soll nicht auch in der hebräischen Dichtung das möglich sein, was z. B. in Goethes Zeilen vorliegt:[2])

„Wir lernen das Überirdische schätzen,
Wir sehnen uns nach Offenbarung,
Die nirgends lieblicher und schöner brennt,
Als in dem Neuen Testament.“[3])

3. Die Frage der „Mischmetren“ in ihrer neuesten Phase und mehrseitigen Tragweite. — Das Thema „Mischmetrum, oder glattes Metrum?“ ist besonders in der neuesten Zeit mit Eifer

---

1) Dieses Urteil wurde von Budde auch in seinem Kommentar zu Hiob (1896), XLVII (2. Aufl. 1913, VII) und in seiner Geschichte der althebr. Lit. (1906), 35 gefällt.

2) Faust. Erster Teil, Studierzimmer.

3) Gray in The Expositor 1914, 139 meint, Buddes Auffassung werde schon durch die Vergleichung von Kl. 1 1b β mit 1c α widerlegt. Denn neben *rabbâthi baggojím* könne *sar[r]âthi bammedinôth* nicht als schwer bezeichnet werden. Aber indem jene Ansicht von Budde geltend gemacht wird, soll nicht behauptet werden, daß jede geringere Zahl von Hebungen durch die Gedankenschwere des betreffenden Stichos erklärt werden könne.

erörtert worden. Sowohl die Ansicht, daß der hebräische Dichter in einem Gedichte mit Freiheit zwischen verschieden langen Stichen habe wählen und zwischen ihnen habe wechseln können, als auch die Meinung, daß jedes Gedicht ein „durchlaufendes Metrum“ besitzen müsse, hat ihren weiten Kreis von Vertretern gefunden. Dieser Streit ist begreiflicherweise mit um so größerem Ernste geführt worden, je mehr zutage getreten ist, daß die Entscheidung dieser Frage eine bedeutende Tragweite für die Textkritik und auch für die literarkritische Beurteilung der Einheit von Dichtungen besitzt.

Während Sievers I, § 98 „der hebräischen Dichtung die Anwendung von Wechselmetris im Prinzip zugesteht“, auch P. Haupt[1]), Baethgen (Psalmen 1904, XXX), Zorell 1914, § 7, 1, F es vertreten, und Staerk dieses Prinzip mehrmals verteidigt hat[2]), ist nach Grimme[3]) auch Zapletal (S 34) und besonders Rothstein für die Herrschaft des glatten oder „durchlaufenden“ Metrums eingetreten. Genauer behauptet er, für die Psalmenlyrik oder „Sangeslyrik“ „das Gesetz der Gleichförmigkeit aller Verszeilen aufstellen“ zu sollen.[4])

Aber bezieht man sein Eintreten für die Behauptung, daß jedes Gedicht von einem „glatten Metrum“ beherrscht sein müsse, auch wirklich bloß auf die „Sangeslyrik“, so widersprechen trotzdem die Tatsachen. Denn z. B. Ex. 15 1bff. und Dt. 32 1—43 sind im AT. selbst als „Sangeslyrik“ bezeichnet. Aber das sogenannte Metrum beider Lieder ist nicht glatt. Denn die Stichen Ex. 15 1b$\alpha\beta$ enthalten vier und vier Hebungen, aber 2b$\alpha\beta$ nur zwei und drei Hebungen. Sodann zwischen den herrschenden Dreihebern von Dt. 32 begegnet mindestens 10bα und 16a mit zwei Hebungen. Was aber durch die Aufzeigung z. B. dieser Tatsachen widerlegt

1) In den Verhandlungen des Internat. Orientalistenkongreß (1904), 224 in bezug auf HL. 2 8—10. 11—13. 14.

2) Zuletzt in „Ein Hauptproblem der hebräischen Metrik“ in Kittels Beiträgen zur Wissenschaft vom AT. XIII (1913), 193ff.

3) Psalmenprobleme (1902), 132ff. und „Die Oden Salomos“ (1911), 117: „Innerhalb einer Gedichtseinheit darf stets nur eine Art von Versen verwendet werden. Keine Ausnahme von dieser Regel bildet die Erscheinung, daß der viertaktige Vers öfters katalektisch (also scheinbar dreitaktig) auftritt, so daß sein letzter Takt in die Pause fällt.“ — Aber der viertaktige Vers könnte nur dann als dreitaktig erscheinen, wenn die vierte Hebung fehlte. Dann ist er aber auch wirklich nur ein Dreiheber oder Dreitakter.

4) W. Rothstein, Hebräische Poesie (1914), V.

wird, kann auch nicht durch andere Argumente und Operationen als begründet erwiesen werden.

Für die Herrschaft des glatten Metrums macht man freilich schon „die Beduinenpoesie der Araber seit ihren ältesten Zeiten“ geltend (Rothstein a. a. O.). Damit kann aber nur die vorislamische Dichtung der Araber gemeint sein, und die Araber haben bereits in ihren ältesten Liedern den Reim und das quantitierende Metrum verwendet.[1]) Da diese Lieder also einen andern rhythmischen Charakter tragen, mit welchem Rechte werden sie angeführt, um die rhythmische Beschaffenheit der althebräischen Poesie zu bestimmen? Ebensowenig sind die Operationen berechtigt, die angewendet werden, um die Ansicht vom „durchlaufenden Metrum“ annehmbar zu machen.[2]) Um solches „Metrum“ herzustellen, läßt man[3]) nämlich z. B. zwei in ihrem Stichos gleicherweise stehende Konjunktionen *ki* (s. o. § 12, 2b) in Gen. 49 7aαβ teils eine Senkung und teils eine Hebung sein. Zu demselben Zwecke liest man (a. a. O. S. 27) in *b^ehithnaddeb ʒam* Ri. 5 2b das erstere Wort ohne Hebung. Da wird das trennende Ṭiphcha am Ende des ersteren Wortes recht behalten. Tonzusammenstoß besitzt ja Analogien (§ 11, 2). Man meint auch (a. a. O. S. 56), in Am. 5 2. 3, „in denen die zweite Verszeile im ersten Halbvers eine Hebung zu wenig hat, muß in beiden Fällen aus dem Vorausgehenden das Subjekt ergänzt werden“. Aber durch das Hinzudenken des Subjektes bekommen die Stichen nicht die formelle Gleichzahl der Hebungen, um die es sich handelt! Um gleichhebige korrespondierende Zeilen herzustellen, läßt man[4]) in Ps. 2 8b das *'aph^esé* nicht als Hebung gelten, und doch ist dieser Begriff ebenso wichtig wie *mal^ekhé* in 2a, das auch bei dem erwähnten Autor eine Hebung bildet. Auf diese Weise stellt man in Ps. 2

1) Vgl. z. B. bei Nöldeke-Müller, Delectus veterum carminum arabicorum, p. 234 s.

2) Nebenbei bemerkt, wird „Metrum“ von mir nicht in bezug auf die althebräische Poesie verwendet, weil „Maß“ nur bei Versen mit quantitierendem Rhythmus am Platze ist. Schon Augustin sagte richtig: „Non omnis rhythmus metrum est“ (Stilistik 342).

3) Rothstein, Hebräische Poesie, S. 12

4) Rothstein, Grundzüge des hebräischen Rhythmus, S. 77 f.

das Schema 3 ‖ 2 her. Zu diesem Zwecke wird auch *kikhᵉlí* in 9b und *šophᵉṭé* in 10b nicht betont, aber dagegen *pĕn-* in 12a zur Hebung gemacht und *chóse* in 12b wieder enttont.[1])

Wo man nicht durch unnatürliche Betonung oder Enttonung der These vom „glatten Metrum" zum Siege verhelfen kann, setzt man eine Verderbtheit des Textes voraus. In Gen. 49 17a heißt es „Es sei Dán eine Schlánge am Wége, (ja) eine Hórnschlange am Pfáde", und der klimaktisch steigernde Ausdruck im zweiten Stichos konnte als solcher um so eher die äußerliche Gleichheit aufwiegen. Aber nach Rothstein (1914, 19) soll der zweite Stichos lückenhaft sein. Dabei will er sich auf ἐγκαθήμενος ἐπὶ τρίβου stützen, obgleich doch dieser Wortlaut auch nicht mehr Worte voraussetzt, als im Hebräischen stehen, sondern nur das dunkle *šᵉphiphón* „Hornschlange" (beschrieben in meinem WB. 522a) durch ein leichteres und erleichterndes Wort „sitzend" aufgehellt worden ist (nach erklärlicher Gewohnheit der LXX; meine Einleitung § 26, 6). Solche textkritische Operationen können nicht gebilligt werden, weil sie mindestens auch mit auf der Voraussetzung vom starr mechanischen „Metrum" der hebräischen Dichtungen beruhen.[2])

Ferner hat auch jener alte Schriftsteller, der Gen. 49 7b nach Rothsteins (1914, 13) Ermessen auch „des abweichenden Versschemas wegen" hinzugesetzt hat, keine Idee von der Notwendigkeit des „glatten Metrums" gehabt, und daß dieser Umstand nicht leicht genommen werden darf, ist oben S. 21 besprochen worden.

Endlich muß aber noch hinzugefügt werden, daß Rothstein selbst in seiner Schrift „Hebräische Poesie" (1914) keine klare Theorie vertritt. Denn zuerst drückt er sich so aus, wie oben S. 50 aus seiner S. V zitiert worden ist. Ein anderes Mal jedoch spricht er selbst von „unzweifelhaft vorhandenen Ausnahmen" (S. 107) und meint, daß diese „sein Urteil, prinzipiell angesehen nicht nur nicht beeinträchtigen, sondern eher noch bestätigen" (S. 107). Wenn er aber meinte, daß das Vorkommen von Ausnahmen vom glatten Metrum sich mit seiner These vertrage, dann brauchte er nicht für glattes Metrum zu kämpfen. Dann wäre wenigstens zwischen mir und ihm kein Gegensatz betreffs dieser Frage. Denn daß die althebräischen Dichter — ich nehme sie gleich alle und nicht bloß die Schöpfer von „Sangeslyrik" — natürlicherweise in der Regel die korrespondierenden Zeilen eines Gedichts gleichhebig sein ließen, dies ist ja selbstverständlich. Aber bei dieser Anschauung von der Sache braucht auch keine Anstrengung gemacht zu werden, um irgendwelche begegnende Ungleichheit der Hebungen zu

---

1) Aber in 12a hat auch Sievers I, 503 zwei und zwei Hebungen und in 12b drei und drei.

2) Vgl. oben S. 35 meine textkritische Vermutung betreffs Ps. 1 4a, und auch *hémma* am Schlusse von 9 7b gilt mir als Zusatz zur äußerlichen Hervorhebung des Pron. possessivum.

beseitigen.[1]) Bei dieser Stellung zur Frage der Wechselmetren hat der Rhythmolog nur, wie sonst überhaupt, die Pflicht, Textkritik zu treiben. Bei diesem Urteil über das Problem der Mischmetren bildet die Ungleichhebigkeit von Parallelstichen oder überhaupt der Verse eines Gedichts keinen selbständigen Grund, die Richtigkeit des überlieferten Textes zu bestreiten.[2])

Bei dieser Sachlage besteht auch keine prinzipielle Berechtigung, deswegen, weil in einer uns als Ganzes überlieferten Dichtung Verse mit ungleicher Zahl der Hebungen begegnen, die ursprüngliche Einheit dieser Dichtung zu bestreiten. Also bei der Entscheidung der Frage, ob z. B. Ps. 24 ein einheitliches Gedicht bildet, darf „der verschiedenartige Versbau" von P. 1—6 und 7—10 nicht mit Baethgen 1904 z. St. in die Wagschale geworfen werden. Auch bei der Beurteilung der Einheitlichkeit von Ps. 19 2—7 und 8—15 ist von der Tatsache auszugehen, daß der Rhythmus von Dichtungen naturgemäß Art und Fluß der in ihnen sich aussprechenden Gefühle und Gedanken widerspiegelt. Man kennt dieses psychologisch ganz erklärliche Parallelgehen von Inhalt und rhythmischer Form ja z. B. aus verschiedenen Abschnitten von Goethes „Faust"[3]) oder aus Schillers „Lied von der

1) Indem aber der Verf. von „Hebräische Poesie" solche Anstrengungen macht, zeigt er, daß die auf S. 107 ausgeprägte Anschauung doch nicht wirklich die seinige ist.

2) Gray 1914, 242 begnügt sich mit dem Satze, daß „parallele Verse wenigstens darnach strebten, die gleiche Behandlung in bezug auf Hebung oder Nicht-Hebung zu bekommen". Aber auch dieses „Streben" der althebräischen Dichter kann er nicht beweisen. Schon solche bewußte Absicht muß bei den althebräischen Dichtern fraglich bleiben. — Übrigens auch bei den neueren palästinischen Gedichten „wird nicht irgend etwas in den Zeilen gezählt, um das Gleichmaß festzustellen. Für das Volksgedicht gibt es nur ein Maß, die absolute Willkür" (Dalman, Pal. Diwan, S. XXIII). Auch bei den neuhebräischen Gedichten spielt die poetische Lizenz eine ziemliche Rolle (Martin Hartmann, Die hebräische Verskunst usw. 1894, 16. 25 usw. 71).

3) Vgl. „Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern" usw.
mit „Habe nun, ach, Philosophie,
Juristerei und Medizin" usw.,
oder „In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall ich auf und ab,
Webe hin und her" usw.

Glocke".[1]) Deshalb besteht kein objektives Recht, die Verschiedenheit des Rhythmus, der in den Zeilen Ps. 19 2—7 (Vierheber usw.) und 8—10 (Qîna-Rhythmus) lebt, als ein selbständiges Moment bei der Frage nach der ursprünglichen Zusammengehörigkeit dieser Zeilengruppen geltend zu machen.

Dies ist zu bemerken gegen Baethgens Satz z. St.: „Das Metrum ist auch von V. 8 an ein anderes als im ersten Teil" und alle (Duhm z. St.; Rothstein, Grundzüge 228 u. a.), welche „die verschiedene Form" als ein Argument gegen die Einheitlichkeit von Ps. 19 verwerten. — Ps. 19 11 enthält zwei Vierheber, 12 zwei Dreiheber, 13 zwei Zweiheber; 14a: 3 ‖ 2; 14b: 2 ‖ 2; 15: 3 ‖ 3 ‖ 3. Der Rhythmus von 19 8—14 ist also nicht einmal so konstant, daß Zapletal p. 43 behaupten dürfte: „Cognoscimus ex metro, versum 15. esse appendicem."

Kap. VI.

Rhythmus von besonderer Art.

§ 16. Der Qîna-Rhythmus.

1. Eine besondere Art von Rhythmus durchbebt die Leichenklage der Hebräer, die von ihnen קינה, *Qîna* genannt wird, und naturgemäß leicht ihren rhythmischen Charakter auch auf die inhaltlich verwandten Klagelieder überhaupt übertrug. Eine solche Elegie stimmte Amos über die Verderbtheit und das daraus sich ergebende Unheil seines Volkes an, indem er ausdrücklich eine Qîna ankündigte (5 1) und sie in P. 2 so ertönen ließ:

naph^{e}*lá lo' - thosíph qúm — b*^{e}*thuláth jisra'él*
niṭṭ^{e}*šá ʒal-'admatháh — 'en m*^{e}*qimáh*
Sie ist gefallen, wird nicht mehr aufstehen — die Jungfrau Israel;
Sie ist hingeschleudert auf ihr Land — nicht gibt's einen, der sie aufhebt.

Der charakteristische Rhythmus dieser Klagelieder liegt darin, daß auf einen längeren Stichos ein kürzerer folgt. Doch zeigt sich auch hier die ganz natürliche Erscheinung, daß, nachdem

---

1) Vgl. „Zum Werke, das wir ernst bereiten,
Geziemt sich wohl ein ernstes Wort" usw.
mit „Nehmet Holz vom Fichtenstamme,
Doch recht trocken laßt es sein!" usw.
oder „Von dem Dome,
Schwer und bang,
Tönt die Glocke
Grabgesang."

der besondere Rhythmus angeschlagen war, dann zwischen die Paare von längeren und kürzeren Stichen auch Paare von gleich langen Stichen eingeschaltet werden konnten, wie z. B. in Kl. 1 1bc. Die aber vorherrschende Abwechslung zwischen längerem und kürzerem Stichos soll, wie beim elegischen Versmaß der Römer, den Gedanken symbolisieren, daß auf einen kräftigen Fortschritt des Lebens eine Ermattung oder ein Rückschlag folgte.[1])

2. Solcher — elegischer — Rhythmus zeigt sich nur in höchst freier Vermischung mit Zusammenstellung andershebiger Stichen in der bekannten Elegie Davids auf Saul und Jonathan 2 S. 1 19ff.: vier ‖ drei Hebungen usw. Noch weniger ist dieser Rhythmus in Davids Klagelied (*qonén* 2 S. 3 33a) auf Abner (33b. 34a) erkennbar. Aber in der schon zitierten Qîna des Propheten Amos (5 2 vgl. 8 10) prägt sich dieser Rhythmus deutlich aus, wie auch in Jes. 23 16

qᵉchí kinnór sóbbi ʒír — zoná niškachá
heṭíbi naggén harbi-šír — lᵉmáʒan tizzakhéri.[2])

Auch Jeremia wurde durch den traurigen Inhalt seiner Verkündigungen mehrmals veranlaßt, den Rhythmus des Klageliedes seinen Sätzen zu geben (9 20: *ki-ʒalá máweth bᵉchallonénu — bá' bᵉ'armenothénu* usw.[3]); 13 18ff.). Eine Qîna wird ferner mehrmals von Hesekiel angestimmt (19 1; 26 17; 27 2; 32 2ff. 16. 19ff.), wie ja auch ein ganzes Büchlein von „Klageliedern" überliefert ist, und diese elegische Art des Rhythmus wurde als eine leider wohlbekannte begreiflicherweise dann auch außerhalb der Klagelieder nachgeahmt, wie z. B. in Ps. 19 8—10.[4])

Dieses Urteil erscheint mir richtiger als das von Rothstein (Grundzüge 57f.) und Schlögl 83, wonach der Rhythmus, der in den Stichenpaaren von 3 ‖ 2 oder ähnlich abwechselnden Hebungen erschallt, „mit Unrecht" Qîna-Rhythmus genannt wird. Für die Richtigkeit jenes ersteren Urteils spricht die Tatsache, daß wesentlich derselbe Rhythmus, für den die Abwechslung zwi-

1) Um die Erforschung des Qîna-Rhythmus hat sich besonders Budde verdient gemacht (ZATW. 1882, 1ff.). Wichtige Beiträge zu seiner genaueren Sezierung gibt Buch. Gray in The Expositor 1914, 120ff.

2) Nimm die Zither, durchzieh die Stadt — du vergessene Hure!
Sei wacker im Spiel, fleißig im Gesang — dich in Erinnerung zu bringen!

3) Denn es stieg der Tod in unsere Fenster — kam in unsere Paläste.

4) Über Ps. 19 11ff. s. o. S. 54, Schluß von § 15.

schen längerer Klage und kürzerem bekräftigendem Nachhall (s. o. § 6, 5) charakteristisch ist, auch in arabischen Leichenklagen ertönt: „Ach, wenn er doch zu lösen wäre! — Wahrlich, ich zahlte das Lösegeld“ usw. in meiner Stilistik 315 f.; ferner *Léesch daʒásto — er-ridschál* usw. oben S. 15 Anm. 1. Die „Qîna-Strophe“ wird auch in anderen jetzigen Texten aus Palästina und Syrien gefunden.[1]) Übrigens werden die Klageweiber (*meqonenóth*), welche die Totenklage im Wechselgesang anzustimmen pflegen, indem der zitternde Klang der syrischen Rohrflöte (Jr. 48 36) sie begleitet, wie in Jr. 9 16, so auch in Matth. 9 23 und bei L. Schneller, Kennst du das Land (Abschnitt „Musik“) erwähnt. In babylonisch-assyrischen Texten ist „Flötenklage ein technischer Ausdruck für Klagelied“[2]); überdies schreibt schon Herodot (1, 198) den Babyloniern zu „*θρῆνοι παραπλήσιοι τοῖς ἐν Αἰγύπτῳ.*“[3])

§ 17. Die Frage des „Stufenrhythmus“.

Eine besondere Art von ideeller Eurhythmie (s. o. § 6, 3) wird durch den häufigen Gebrauch der Anadiplosis erzielt. Dies ist die Erscheinung, daß ebenderselbe Ausdruck am Ende eines Stichos und am Anfange des nächsten Stichos oder überhaupt Satzes auftritt.

1. Wir lesen z. B. „Nicht kamen sie zur Hilfe Jahwes, zur Hilfe Jahwes unter den Helden“ (Ri. 5 23b αβ; vgl. *ṣideqóth* 11bc; *nilchamú* 19a. 20ab). Ferner heißt es: „Woher wird kommen meine Hilfe? Meine Hilfe wird kommen von Jahwe“ (Ps. 121 1b. 2a), und solche Fälle werden häufig in den fünfzehn Psalmen 120—134 getroffen, die überdies durch einen außergewöhnlichen Gebrauch von Epanalepsen ausgezeichnet sind. So beobachten wir die Wiederaufnahme des Verbums „wohnen“ (*šakhán*) in 120 5b. 6a, oder Wiederholung des Wortes „Friede“ usw. (*šalóm*) in 6b. 7a usw.; vgl. auch Jes. 17 12b 13a und 26 3 f.[4])

2. Es ist nicht zu leugnen, daß das Weiterschreiten von einer Anadiplosis zur andern eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Ersteigen einer Treppe besitzt, und jedenfalls wird eine genaue

1) Enno Littmann, Neuarabische Volkspoesie, S. 90 f.

2) M. Jastrow, Die Religion Babyloniens usw. I (1905), S. 531.

3) Der Wechsel zwischen Stichen mit 4 und 2 oder 3 und 2 Hebungen tritt auch in dichterischen Zitaten auf, die neuestens in Amarnabriefen aus Kanaan nachgewiesen worden sind von Frz. Böhl im Theol. Lit.-Blatt 1914, 337 ff.

4) Solche Wiederaufnahmen pflegen „Stichworte“ genannt zu werden, aber ich habe in Stil. 302 dafür den Ausdruck „Leittöne“ vorgeschlagen.

Analogie zu „Stufenrhythmus" wirklich anderswo beobachtet. Denn die Bauern im jetzigen Syrien begleiten ihren Nationaltanz mit einem Liede, dessen „Strophen wie die Glieder einer Kette ineinander hängen, insofern die nächste Strophe mit den Worten beginnt, mit welchen die vorhergehende schließt."[1])

Trotzdem ist der Stufenrhythmus, den man mit hinreichender Sicherheit in den erwähnten Partien des althebräischen Schrifttums findet, a) nicht durch die Überschrift *šir hammaʒᵃloth* angezeigt, die über Ps. 120 u. 122—134 steht (zu *šir lam.* in 121 1 vgl. die Diskussion in meiner Syntax § 267 h). Dieser Ausdruck bedeutet b) auch nicht „ein Lied für die Hinaufzüge aus dem Exil"[2]), denn in 122 1 und 134 2 ist der Tempel als aufgebauter erwähnt. c) Er heißt nicht einmal am wahrscheinlichsten „ein Lied für die Hinaufzüge zu den Festen"[3]), sondern d) „Lied der Stufen", weil jene Psalmen auf den fünfzehn Stufen vorgetragen wurden, die vom Frauenvorhof zum Männervorhof hinaufführten. Denn in der Nähe dieser Stufen befanden sich zwei Zellen für die Musikinstrumente der Leviten.[4])

Unter dem Titel „Reliqua artificia poesis Hebraeorum" führt Zapletal auch die Alliteration, die Paronomasie und die Onomatopöie auf (p. 46; ähnlich Rothstein 74 und Zorell 17). Als ob es diese stilistischen Hilfsmittel nicht auch bei den Rednern und einfachen Prosaikern gäbe (meine Stilistik 287—90; 291—94).

Kap. VII.

Strophenbau in den althebräischen Dichtungen.

§ 18. Bausteine zum Strophenbau.

1. Das einfachste vollständige poetische Gebilde wird nach § 8, 2 b erst dadurch hergestellt, daß mindestens ein Paar von rhythmisch gebauten Zeilen oder Stichen miteinander korrespondiert, wie z. B. in Ex. 15 11ab:

„Wer ist dir gleich unter den Göttern, o Jahve?
Wer ist gleich dir verherrlicht in Heiligkeit?"

Daher liegt die rhythmische Einheit, wie das einfachste vollständige poetische Gebilde am besten genannt wird, mindestens

---

1) Wetzstein in Bastians Zeitschrift für Ethnologie 5, 292.
2) So S. Daiches, The Jews in Babylonia (1910), p. 33.
3) Baethgen, S. XLIII: „Wallfahrtslieder, Pilgerlieder"; so gewöhnlich.
4) Aus Mi. Middoth II, 6 nachgewiesen von W. Riedel in der Neuen Kirchlichen Zeitschrift (1906), 43 ff. 54 f.

in einem solchen Doppelstichos, wie er soeben zitiert worden ist, und dieser ist Vers zu nennen.[1])

So habe ich schon in Stilistik 345 geurteilt, und damit stimmen, außer den dort genannten Autoren, auch noch folgende: Frd. Goeßling, Adrians Eisagogé 1887, 37; Sievers I, 372, der einen solchen Doppelstichos meistens eine „Periode" nennt; Kittel, Über die Notwendigkeit usw. 1902, § 78: „Langzeile". Rothstein benennt die „rhythmische Einheit" als „Verszeile, Reihe, Stichos" (1909, 50), aber indem er seine „Verszeile" auch in „Halbverse" (S. 52) trennt, muß er bei „dreigliederigen" Verszeilen (S. 53) dann drei Halbverse annehmen, was eine contradictio in adjecto ergibt. — Die ganze Schwierigkeit, die in der jetzt bestehenden Verschiedenheit der Terminologie enthalten ist und eine wahre Crux bildet, würde beseitigt sein, wenn man sich entschließen könnte, den Doppelstichos (Periode, Langzeile) als einen Vers zu bezeichnen[2]), wie er es auch im Hebräischen oft ist (Ps. 1 2. 4. 5. 6. 2 1. 3 usw.), und dagegen den im AT. jetzt stehenden Vers mit den Juden einen Pasûq (P., lateinisch: comma) zu nennen. Dieser Sprachgebrauch würde doch auch noch den großen Vorteil mit sich bringen, daß wenigstens zunächst in der wissenschaftlichen Ausdrucksweise bei Prosaschriften nicht mehr von „Versen" gesprochen werden müßte.

2. Grenzstreit zwischen Stichos (Reihe) und Vers.

Es kann Stichen mit sechs Hebungen geben, wie ein solcher z. B. „Jahve, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name auf der ganzen Erde!" (Ps. 8 2a) ist (richtig Sievers 507), da man doch nicht einen Stichos mit „wie herrlich" (Rothstein 80)[3]) schließen lassen kann. Aber Gebilde von sechs Hebungen sind dann, wenn sie deutlich in zwei korrespondierende Aussagen zerfallen, Perioden (Sievers § 42, 2). Also kann es doch nicht als richtig angesehen werden, wenn der Fünfheber als der „längste Vers"[4]) bezeichnet wird.

---

1) Grimme (1911, 117) benennt unrichtig den Stichos als „Vers", indem er sagt: „Der Vers besteht aus einer Folge von Takten, und zwar wenigstens drei Takten." Übrigens gibt es nicht wenige Stichen mit bloß zwei Takten, wie z. B. Kl. 1 2aβ (*wᵉdimʒatháh ʒal-lechjáh*). Soll aber 2aα und β zusammen ein Vers genannt werden, wie es in der Tat richtig ist, dann würde es keine dreihebigen „Verse" geben, wie es auch wirklich keine solchen „Verse", sondern nur Stichen gibt.

2) So mit mir auch Budde, Geschichte usw. (1906), 26.

3) Obgleich er der hebr. Poesie das Enjambement abspricht (s. o. § 13, 3).

4) Grimme, Psalmenprobleme 12; Die Oden Sal. (1911), 117.

§ 19. Begriff und Auftreten von Strophen.

1. Der Begriff einer Strophe kann nur dieser sein, daß sie die gleichmäßige, irgendwie geregelte Einkleidung der einzelnen Hauptwendungen eines dichterischen Gesamtgedankens (oder Themas) bildet. Der Ausdruck „Strophe"[1]) ist also ebensowenig anzuwenden auf „Was ist uns Teil an David usw.?" (2 S. 20 1), wie der Gesang „Saul hat Tausend geschlagen" usw. (1 S. 18 7ab) ein bloßes „Liederfragment" zu nennen ist.[2]) Diese Stichen sind ebenso als ein Lied zu bezeichnen, wie man vom „Brunnenlied" (Num. 21 17b. 18a) spricht. Also Strophen sind neue logische Wendungen in der Ausführung eines Themas, die in rhythmisch gleichmäßiger Darstellung auftreten. Es fragt sich aber auch wieder an diesem Punkte (s. o. § 8 usw.), ob diese rhythmische Gleichmäßigkeit nicht eine bloß relative sein kann, oder eine mechanische sein muß.

2. Unstrophische und strophische Dichtungen.

a) Manche Gedichte, wie Ps. 105 und 106, zeigen nicht einmal logische Abschnitte von irgendwie gleichmäßigem Umfang. Richtig bemerkte auch Delitzsch zu Ps. 106: „Alles ist ein geradliniger Fluß ohne symmetrische Teile." Allerdings in manchen neueren Übersetzungen (bei Kittel, Psalmen; u. a.) sind Abschnitte durch Zwischenräume markiert: 105 1—6. 7—11. 12—15. 16—19. 20—22. 23—25. 26—28. 29—32. 33—36. 39—42. 43—45. Aber von diesen Abschnitten bezeichnen die allerwenigsten einen logischen oder sachlichen Einschnitt in der Darstellung, etwa 16—22 über Joseph; 22—25: Israel in Ägypten vor Mose; 26: Auftreten Moses, aber der bei 28 und 32 gemachte Absatz zerschneidet einfach die Darstellung der ägyptischen Plagen. Ferner sind die in der Ausführung des Themas vom Geschichtsverlauf selbst natürlicherweise dargebotenen Wendepunkte keineswegs in einer gleichen Anzahl von Stichen dargestellt. Es bestand ja auch keine Notwendigkeit, daß eine dichterische Darlegung aus Strophen bestehe. Vielmehr fallen jedem als Proben unstrophischer Dichtungen z. B. die Odyssee oder Ovids Metamorphosen, oder auch aus dem Gebiete

---

1) „Gesätz" bevorzugt Staerk im Auswahls-AT. 17, XIX.

2) Rothstein, Hebräische Poesie (1914), 63.

der didaktischen Dichtung *De rerum natura* von Lucretius Carus oder Vergils *Georgica* und die *Fabulae Aesopicae* von Phaedrus ein. Infolgedessen kann im hebräischen Schrifttum auch z. B. die Hiobdichtung unstrophisch verlaufen, und das Gegenteil ist nicht von vornherein anzunehmen.

In bezug darauf steht ja Budde in einer interessanten Diskussion gegenüber anderen Auslegern des Buches Hiob. Nämlich Bickell und Duhm behaupten, daß die poetischen Partien dieses Buches in lauter Strophen von je vier Stichen geschrieben seien, wie z. B. nach Duhms Übersetzung:

> „Es gehe unter der Tag, wo ich geboren wurde,
> Und die Nacht, die sprach: Sieh da ein Knäblein.
> Jene Nacht sei Finsternis,
> Sie hoffe auf Licht, und es komme nicht!"

Schon aus dieser Probe, in welcher 3 3ab. 4a. 9b vereinigt sind, ersieht man, daß die Verfechter dieser Theorie nicht wenige Umstellungen des Textes vornehmen müssen, um sie durchzuführen, wie Duhm dann weiter eine Strophe aus 9ac. 10ab, aus 11ab. 16ab, dann mit Übergehung von P. 12 eine aus 13ab. 14ab und wieder eine aus 15ab und 17ab usw. zusammenbaut. Nebenbei bemerkt, ist es unbegreiflich, daß Bickell und Duhm dabei in jedem Stichos „drei Hebungen" finden (Duhm 17), während doch in *jóbad jóm ʾiwwáled bô* usw. (3ab. 4a. 6a usw.) sicher vier Hebungen vorhanden sind.[1] Die Herrschaft dieser tetrastichischen Strophen bestreitet deshalb Budde (Kom. zu Hiob 1913, S. VIIIf.) mit vollem Rechte, und ohne Grund ist Cornill (Einl. § 4a, 7) auf die Seite von Bickell gegenüber Budde getreten.

Andererseits scheint es mir unbegründet zu sein, wenn gasagt wird: „Weil der parallele Vers selbst schon eine Strophe bildet, eine höhere Einheit gegenüber der ersten, der Verszeile, so widerstrebt er naturgemäß dem Zusammenschluß zu einer dritten, noch umfassenderen Strophe."[2] Dagegen kann doch z. B. dies eingewendet werden, daß im Deutschen usw. die durch den Reim verbundenen Verszeilen ebenfalls gegenüber der einzelnen Verszeile eine gewisse höhere Einheit bilden und trotzdem kein Hindernis dagegen sind, daß solche durch den Reim verbundene Zeilenpaare sich zu Strophen zusammenfügen.

Jedenfalls besitzen die poetischen Partien des Buches Hiob hie und da Sinnabschnitte. Gleich der Monolog des Hauptthelden

---

1) Auch Sievers bemerkt (I, 531): „An den überlieferten Vierern dieses Kapitels wage ich nicht zu rütteln, da sie keinerlei Sinnesanstoß geben und der Wechsel im Rhythmus der Rede gerade größere Lebendigkeit gibt." — S. o. § 15, 2 und schon Stil. 343f.! Auf einen Trimeter hypercatalecticus läßt sich ein Stichos, wie z. B. 3b *weʰallájla amár hóra gáber*, nicht reduzieren.

2) Budde, Geschichte der althebr. Literatur (1906), S. 31.

in 3 3ff. zerlegt sich dem Gedankengange nach in drei Schritte, die in P. 3—10. 11—19 und 20—26 dargestellt werden: Hiob bringt seinen Lebensüberdruß a) dadurch zum Ausdruck, daß er die Zeit seines Lebensanfangs zu einer völlig freudlosen zu stempeln sucht, b) dadurch, daß er den Wunsch ausspricht, unmittelbar nach der Geburt in das Totenreich eingetreten zu sein, und c) dies begründet er so, daß er sich den ganz Unglücklichen anreiht, die in der Vergangenheit durch Sorge vor drohendem Schrecknis und in der Gegenwart durch die rauhe Wirklichkeit gequält werden. In diesem Urteil stimmen die meisten Ausleger[1]) zusammen, während in dieser Beziehung Budde mit Unrecht abweicht, indem er V. 24—26 als einen vierten koordinierten Teil bezeichnet.[2]) Außerhalb jenes in 3 3—26 daherrauschenden Monologs enthält die Hiobdichtung noch manche Abschnitte, die wegen ihrer logischen Beziehung zum betreffenden Thema und wegen ihres ungefähr gleichen Umfangs unter den Begriff der Sinnstrophe fallen (14 1—6. 7—12. 13—17, 30 1—8. 9—15. 16—23. 24—31, 38 4—7. 8—11. 12—15). Aber im wesentlichen können die vom Dichter vorgeführten Debatten nur nach ihrem Gedankenfortschritt eingeteilt, aber nicht in formell gleichmäßige Abschnitte zerlegt werden. Derselbe Fall liegt bei anderen Dichtungen des althebräischen Schrifttums vor. Denn Hauptwendungen eines dichterischen Gesamtgedankens lassen sich vielmals unterscheiden, aber ohne daß eine gleichmäßige Darstellung derselben beobachtet werden kann. In Ps. 104 z. B. sind die Schöpfungswerke in folgenden Abschnitten behandelt: I. P. 1f. ‖ Gen. 1 1—5; — II. P. 3—6 ‖ Gen. 1 6—8; — III. P. 7—12 und 13—18 ‖ Gen. 1 9f. und 11—13; — IV. P. 19—23 ‖ Gen. 1 14—19; — V. P. 25f. ‖ Gen. 1 20—22; — VI. P. 27ff. ‖ Gen. 1 23ff. Also da sind die einzelnen Gedankenabschnitte in sehr verschiedenen Summen von Stichen dargestellt.

Unstrophische Gedichte würde es nicht geben, wenn bei „drei- oder viertaktiger Basis" schon drei Verse [d. h. richtiger: Stichen] eine „Strophe" bildeten und bei „fünftaktiger Basis als kürzeste und zugleich häufigste Strophe

---

1) Auch Steuernagel in Kautzsch's AT. und Volz im Auswahls-AT., 13. Lieferung, S. 28.

2) Budde, Kommentar zu Hiob (1913), S. 11. 17.

die Verbindung von zwei Versen" erschiene.[1]) Aber z. B. Ps. 2 2abc oder 7abc mit je drei dreihebigen (7b ist vierhebig) Stichen oder Kl. 1 2ac mit drei ‖ zwei Hebungen als „Strophen" zu bezeichnen, das weicht ohne Recht vom begründeten allgemeinen Sprachgebrauch betreffs des Ausdrucks „Strophe" ab. — „Versgedichte" und „Strophengedichte" sind auch in der neuhebräischen Poesie zu unterscheiden.[2])

§ 20. Hauptarten der Strophen.

1. Logische Strophen. — Anderwärts aber sind die Wendungen eines Themas, die in dessen Ausführung vom Dichter unterschieden werden, auch in gleichen oder wesentlich gleichen Gruppen von Stichen dargestellt, wie in Ps. 2 1—3. 4—6. 7—9. 10—12 usw. (in meiner Stil. 346).[3]) Solche Abschnitte eines Gedichts können ganz gut „logische Strophen" genannt werden, wie es schon in De Wettes Psalmenkommentar geschehen ist. Bei manchen dieser „Sinnstrophen", wie auch gesagt wird, ist allerdings eine relative Ungleichheit der Form zu beobachten. Denn Ps. 3 2f. 4f. 6f. bestehen aus je vier Dreihebern, aber 8f. aus drei Dreihebern und zwei Zweihebern. Indes das ist doch nur wieder (vgl. §§ 8 und 15) ein Symptom davon, daß die hebräischen Dichter sich mit der wesentlichen Symmetrie der Gedichtsteile begnügt und nicht eine starre Gleichheit der Form erstrebt haben.

Dieser Umstand, daß die bloß relative Gleichheit von Strophen mit den vorher erwähnten Anzeichen der ideellen Freiheit des althebräischen Dichters innerlich zusammenhängt, ist z. B. von Grimme in seinem Satze: „Die Form der Strophe kann innerhalb einer Gedichtseinheit nicht wechseln" (1911, 117 f.) und von Gray, The Expositor 1914, 325 übersehen worden.

2. Aber auch formelle Strophen treten in der althebräischen Poesie auf, indem Abschnitte, die nach ihrem Verhältnis zur Gedankenbewegung des betreffenden Gedichts Strophen zu nennen sind, auch durch äußerliche Anzeichen uniformiert werden.

Anton Elter wirft in einem Bonner Universitätsprogramm über *Donarem pateras* (1906), S. 40 k die Frage auf, woran in alten Handschriften die Anfänge von Strophen erkannt wurden, kann aber nur folgendes antworten. In

---

1) Grimme, Die Oden Salomos (1911), S. 117.

2) Hartmann, Die hebräische Verskunst, S. 77. 83.

3) Hierher gehört es auch, wenn durch den Wechsel der sprechenden Personen gleichmäßige Abschnitte unterschieden werden, wie HL. 1 9—11. 12—14 usw. (Zapletal 36 s.).

griechischen Texten ist „wohl eine Paragraphe (ein Absatzstrich) üblich", und in einer lateinischen Inschrift findet sich etwas Ähnliches. „In unseren Horazhandschriften besitzen wir aber davon keine Spur."

§ 21. Äußerliche Anzeichen von beabsichtigtem Strophenbau.

1. Ein erster Hinweis auf die Absicht des Dichters, Strophen zu bilden, ist die Anwendung von Kehrversen. Als erstes Beispiel von einem solchen begegnet im Psalter der Satz „Nur Hauch ist jeder Mensch" (Ps. 39 6. 12 usw. s. u.). Wie viele frühere Gelehrte, so hat auch noch Grimme in „Psalmenprobleme" 1902, 148ff. den Refrain als „beweiskräftiges" Anzeichen insbesondere von „Strophen mit gleichbleibender Struktur" anerkannt. Aber diese Bedeutung der Kehrverse ist dann von Baumann sehr bestritten worden.[1]) Er beginnt mit dem Satze: „In die Reihe der Psalmen, die die Frage des Kehrverses wachrufen, sind zunächst alle einzustellen, in denen uns einunddderselbe Passus, sei es wörtlich, sei es variiert, wiederholt (also mindestens zweimal) begegnet." Danach hat er zu den geregelten Wiederholungen ganzer Stichen auch die sporadische Wiederverwendung von Ausdrucksweisen gerechnet, wie es schon Philippson[2]) getan hatte. Er beginnt also mit einer Alterierung des Begriffs „Kehrvers", indem dieser mit Epanalepse oder Leitton (Stil. 302f.) vermischt wird. Sodann behandelt er den Kehrvers in dem ersten Psalm, wo ein solcher begegnet (Ps. 39 6. 12), gar nicht.

Bei Ps. 42f. sagt er (S. 140f.) gegenüber Duhm, Baethgen, Grimme: „Regellos begegnende wörtliche Wiederholungen innerhalb einer und derselben Dichtung sprechen doch gewöhnlich nicht für, sondern gegen deren Güte. Wenn solche innerhalb 42f. auffallen, ist das also für die Zusammengehörigkeit nicht günstig, sondern bedenklich. Vgl. 42 4b mit 11b, 42 10 mit 43 2 usw." Er meint dann, daß 42 10 an seiner Stelle so fremd, wie 43 2 an seinem Orte heimisch sei. Denn 43 1 setze mit der Anrede an Gott bereits ein, während 42 10 erst durch Umbiegung [?] אמרה לאל „paßrecht" gemacht werden müsse. In 42 9 sei ja von Gott in der 3. Person die Rede. Allein dies macht Baumann ohne Grund

1) Eb. Baumann, Kehrverspsalmen (in ZDMG. 1905, 129ff.).
2) Philippson, Die Psalmen, S. 370f., referiert in Stil. 346.

geltend, denn ein Gebet, wie das in 9c erwähnte, ist doch eben in 10 enthalten. Also trifft auch das nicht zu, daß 42 10 keineswegs durch 9 vorbereitet sei. Aber steht nicht nach 42 9 „Gott treu zum Beter"? 9a kann, wenn auch nicht durch das Hinzudenken von *'ehge*[1]), so doch durch die Annahme einer natürlichen Brachylogie von „sage ich"[2]) so passend gemacht werden, daß weder V. 9 mit Staerk ausgeschaltet zu werden braucht noch V. 10 mit Baumann als eine ungeeignete Fortsetzung hinzustellen ist. Dieser behauptet freilich: „Für jeden, der sehen kann, gehört 42 10f. in den Zusammenhang hinter 43 1 und vor 43 3." Außerdem findet er „bedenkliche Widersprüche als Instanzen gegen die Einheitlichkeit. 42 9, auch wenn man ihn als Aussprache der Überzeugung oder Hoffnung faßt, allzu zuversichtlich im Ton, paßt zu V. 8 und 10 wie Feuer zu Wasser und widerspricht namentlich V. 3 und 43 3a". Aber das sind Übertreibungen, und in solchen unwahrscheinlichen Behauptungen geht sein Räsonnement weiter. Endlich schließt er auf S. 143 mit folgenden Worten über Ps. 42f. ab: „Duhm behauptet, jede Strophe habe 9 Distichen, willkürlich (vgl. 42 9 43 2) ausgleichend. Vorsichtiger konstatiert Baethgen 9 + 8 + 8 Distichen (mit Recht 42 9 streichend), und Grimme (S. 155) als „Normalmaß" 8 Fünfheber. Wo bleibt da das auch nur annähernde Gleichmaß der Strophen bei Ausscheidung der Wucherungen und bei Erkenntnis der Kompilation?" Nun da gemäß der obigen Erörterung die „Wucherungen" von Baumann ohne hinreichende Gründe behauptet werden, so bleibt die Symmetrie der Abschnitte, die durch den ergreifenden Refrain in Ps. 42 6. 12 43 5 ihren Abschluß finden.[3])

Über Ps. 46 [4b]. 8. 12 bemerkt Baumann auf S. 139: „Was wir durch den sog. Kehrvers abgetrennt finden, können wir als Strophen nicht entfernt gelten lassen. Es besteht also auch kein irgendwie feststellbares Verhältnis des Kehrverses zu Strophen. Daß er hinter V. 4 eingeschoben als Nachsatz zu 4 willkommen erscheint, ist reiner Zufall. Wir wissen, daß 4 als Beigabe zu 3

1) Kittel: „Tagsüber seufze ich: Entbieten soll Jahve seine Huld."

2) Vgl. die vielen Fälle von uneingeführter Oratio directa in meiner Stilistik 216 u. 257.

3) Auch die neuesten Ausleger (Briggs, Kautzsch, Gunkel, Staerk, Kittel) sind sich also darüber mit Recht ebenso einig, wie z. B. Schlögl 98 usw., Cornill, Einl. 1913, 12.

in der Luft hängt." Dies ist aber nur eine gewagte Behauptung. Denn worauf soll sie gestützt werden? Auf die Schwierigkeit der syntaktischen Beziehung von *memâw* gegenüber dem vorhergehenden Plural *jammîm*. Aber soll ein von Baumann vorausgesetzter Glossator in einen späteren Zusatz eine solche syntaktische Dunkelheit hineingebracht haben? Das ist gegen alle Wahrscheinlichkeit. Also weit eher hat der Dichter, dem es doch wahrlich nicht an Kühnheit des Gedankens und des Ausdrucks fehlt, auch diese Aussage gestaltet „Mögen schäumen seine Wasser, erdröhnen Berge in seinem Ungestüm!", wobei *âw* in 4a sich auf *jammîm* durch psychologische Vermittlung des vorangehenden *lêb* bezieht[1]) und in 4b eine prachtvolle Vorstellung vom Ungestüm des Herzens der Ozeane entsteht. Nicht also „hängt 4 in der Luft". — Doch Baumann fügt hinzu: „Weder 8 noch 12 ist mit dem Vorhergehenden syntaktisch eins." Bei 8 ist dies aber nicht einmal äußerlich wahr, denn hinter „die Erd(bevölkerung) zerfloß vor Schrecken" bildet der Refrain „Der Herr der Heerscharen ist mit uns usw." einen natürlichen Gegensatz. Ferner 12 hängt äußerlich nicht direkt mit 11 zusammen, aber innerlich. Denn mit dem Gedanken, daß der Ewige sich durch seine Großtaten bei den Nichtisraeliten Ehrfurcht erwerben wird (11), verband sich in logischer Folge der triumphierende Satz, daß dieser Gott trotzdem die besondere Schutzquelle Israels bleibe (12). — Indes Baumann hat immer noch Gründe zur Verfügung. Er fährt so fort: „Der Kehrvers ist nach 2—4 unpassend, weil er mit 2 konkurriert, hinter 5f., weil hier Gott innerhalb der Gottesstadt auf der wirklichen Burg Zion weilend gedacht wird, nicht aber selbst als Burg für die Seinen, hinter 9—11, weil wir hier schon viel weiter geführt worden sind, nämlich bis zur Höhe der Weltherrschaft, wo das Volk eines Schutzes nicht mehr bedarf." Aber wenn auch ein ähnlicher Gedanke, wie er in dem Refrain ausgesprochen wird, schon im Anfange des Gedichts (2) anklingt, so konnte dies kein Hindernis sein, den Grundgedanken des Gedichts am Ende seiner Sinnabschnitte als Refrain ertönen zu lassen. Dies geschieht natürlicherweise auch in andern Dichtungen mit Kehrversen oder in Reden mit Epanalepsen, wie z. B. in des Antonius Leichenrede mit den Worten „Und Brutus war ein ehrenwerter Mann usw."[2]) Ferner die von Baumann aufgestellten Gründe, weshalb der Kehrvers hinter P. 7 und 11 nicht passen soll, bedürfen keiner Widerlegung. — Doch B. schließt seine Äußerungen über Ps. 46 mit diesen Worten: „Somit ist also der 8 und 12 begegnende Passus kein Kehrvers. Entstanden ist er V. 8, d. h. hinter 5ff., wo die Reminiszenz aus Jes. 8 und 17 einwirkte. Der „Psalm" aber ist in der rohen Zusammenstoppelung von Heterogenem der Typus eines Cento. Sela aber spielt für uns, wie noch sonst sehr oft im Psalter, die Rolle einer Markierung der allmählichen Anschichtung." Nach dem, was gegen die einzelnen Haupteinwände Baumanns bemerkt werden mußte, kann aber dieses sein Gesamturteil nur ein ungerechtfertigtes genannt werden.

---

1) Meine Syntax § 348 aβ gibt Parallelen dazu.

2) Shakespeare, Julius Caesar, III. Akt, 2. Szene.

Mit diesen Untersuchungen darf ich es wohl genug sein lassen, um meinen Zweifel an der Richtigkeit von Baumanns Stellung zu den Kehrverspsalmen für berechtigt zu halten.[1] Seine Behauptung von dem bloß sekundären Charakter der wirklichen Kehrverse kann nicht als begründet angesehen werden.[2]

„Ein sicheres Merkmal für die Strophik ist oft auch die Anapher. Sie zerlegt Ps. 96 1ab und 7ab. 8a diesen Psalm in zwei Strophen“ (Schlögl 98). Das wäre etwas Ähnliches wie die erwähnte Funktion des Refrains, und ist deshalb hier zu besprechen. In der Tat ist es wahrscheinlich, daß durch die Wiederholung der Aufforderung zum Lobe der Gottheit zwei Abschnitte in jenem Psalm eingeleitet werden sollen. Aber mit 11a wandte sich der Dichter an einen neuen Chor (das Weltall), und dieser ist nicht so aufgefordert, daß wieder die Figur der Anaphora (meine Stil. 298f.!) verwendet wäre. Außerdem stehen 1ab und 7ab nicht gegenseitig im Verhältnis der Anaphora, wie es beim Refrain (Epiphora) ist![3]

2. Auch der Ausdruck Sèla, der am wahrscheinlichsten „aufwärts“ bedeutet und einen Zuruf an die musikalische Begleitung des Psalmenvortrags zum stärkeren Einfallen bildet[4], scheint nach manchen Stellen ein Anzeichen von Strophen zu sein. Denn Sèla begegnet zuerst am Schlusse von drei Sinnstrophen in Ps. 3, nämlich hinter 3. 5. 9. Aber an anderen Stellen, wo es überliefert ist[5], trifft es weder stets mit bloß logischen

---

1) Er sieht, außer in Ps. 80(?) und 107 4—32, 140 2—6, in den Kehrversen nur „Textvarianten oder Teile von solchen (43 5 usw.), irrige Anhänge (42 12 usw.), liturgische Zusätze (80? usw.) und dergleichen“ (S. 144).

2) Der einzige, der meines Wissens jene Abhandlung Baumanns berücksichtigt hat — Kittel, Psalmen 1914, LIX erwähnt sie nicht einmal in der Literaturaufzählung —, ist Briggs im ICC. zu den Psalmen, Vol. I (1906), XLVIII, und dieser begnügt sich mit folgenden Worten: „The attempt of Baumann to discredit the Refrain is based on false conceptions of the nature of a Refrain, and is made in such a way as to discredit rather the author.“

3) Euringer 68 weist auf die Anaphora von Am. 1 3. 6 hin, aber es ist die Frage, ob Amos ein Redner, oder ein Strophendichter sein wollte.

4) Eine kritische Erörterung gibt mein WB. 302ab. Paul Haupt in The Expository Times 1911, 374: „prostration“. Aber *salal* heißt „aufschütten, erhöhen“ und nicht „throw down“.

5) Ps. 3 3. 5. 9, 4 3. 5, 7 6, 9 17. 21, 20 4, 21 3, 24 6. 10, 32 4. 5. 7, 39 6. 12, 44 9, 46 4. 8. 12, 47 5, 48 9, 49 14 [anstatt bei 13]. 16, 50 6, 52 5. 7, 54 5, 55 8. 20, 57 4 [LXX bei 3]. 7, 59 6. 14, 60 6, 61 5, 62 5. 9, 66 4. 7. 15, 67 2. 5, 68 8. 20. 33, 75 4, 76 4. 10, 77 4. 10. 16, 81 8, 82 2, 83 9, 84 5. 9, 85 3, 87 3. 6, 88 8. 11, 89 5. 38. 46. 49, 140 4. 6. 9, 143 6; Hab. 3 3. 9. 13; *διάψαλμα* in den Psalmen Salomos 17 31, 18 10.

Strophen noch mit den formell angezeigten Strophen zusammen: Es fehlt bei den logischen Abschnitten Ps. 2 1—3. 4—6. 7—9. 10—12; 3 6f., 12 2f. 4f. 6f. 8f., 17 1—5. 6—12. 13—15, 36 2—5. 6—10. 11—13, 114 1—4. 5—8, 128 1. 2f. 4. 5f., 139 1—6. 7—12. 13—18. 19—24. Auch trifft es nur teilweise mit den Refrains zusammen: Es steht 39 6. 12 [aber fehlt hinter 42 6. 12; 43 5], begegnet hinter 46 4. 8. 12 [aber ist abwesend hinter 49 13. 21 und begegnet statt dessen vielmehr hinter 14 und 16. Es fehlt auch hinter 57 6. 12 und steht dafür innerhalb P. 4 und hinter 7]. Nur mit sehr fraglichem Rechte wird also Sèla als ein Anzeichen des Strophenschlusses betrachtet.

Dies geschieht aber bei Brown-Driver-Briggs im Hebrew-English Lexicon, s. v. סלה (1900, p. 700); Grimme, Psalmenprobleme 1902, 148. 150; Briggs im ICC. zu den Psalmen I (1906), LXXX. Dieses Urteil ist zu beanstanden z. B. auch in bezug auf 4 3. 5; 9 17. 21, 89 38, denn da befindet sich zwar ein Abschnitt im Inhalt des 89. Psalms, aber nicht der Schluß einer „Strophe". Daher ist auch das noch zu viel gesagt, was Schlögl 1912, 99 über das Sèla bemerkt: „Es ist ziemlich sicher, daß es Strophenscheide war."

3. Die alphabetische Akrostichie ist in mehreren Fällen so eingerichtet, daß durch sie eine Art formeller Strophen angezeigt wird. Dies ist schon in bezug auf Ps. 9f. 37 (und Kl. 4) zu behaupten, wo je zwei Verse (vier Stichen) mit einem der aufeinanderfolgenden Buchstaben des hebräischen Alphabets beginnen. Noch deutlicher ist es in Kl. 1—3, wo so Gruppen von je sechs Stichen abgegrenzt werden, und es stehen auch wirklich bei vielen Gruppen von drei Versen in Kl. 1—3 die drei in einem Parallelismus des Gedankengehalts.[1]) Besonders drängt sich der strophische Charakter der alphabetischen Gedichte in Ps. 119 auf, wo allemal acht Verse (sechzehn Stichen) durch denselben Anfangsbuchstaben uniformiert sind. Denn in diesen letzterwähnten Gruppen treten mit nur einer Ausnahme (P. 122) immer die verschiedenen Ausdrücke für „Gesetz" auf (fast ganz in der 6. Gruppe, also in P. 43—48, und ganz in der 8., 10., 11. und 18. Gruppe).

Diese Funktion der alphabetischen Akrostichie, Strophen abzugrenzen, kann auch nicht dadurch unmöglich gemacht werden, daß die alphabetisch angeordneten Partien in Ps. 25 (?). 34 und 145 nur aus je einem Distich und in Ps. 111 und 112 sogar bloß aus je einem Stichos bestehen. Dadurch verliert

---

1) Betreffs Kl. 3 auch von Gray, The Exp. 1914, 128 hervorgehoben.

die alphabetische Akrostichie, wenn sie bei größeren Gruppen auftritt, nicht die Fähigkeit, diese als gleichmäßige Unterteile eines Gedichts zu signalisieren, und das sind Strophen.[1]) Oder was hindert uns auch, in der Verwendung der alphabetischen Akrostichie bei einzelnen Stichen (Ps. 111f.) eine Ausartung ihres Gebrauchs zu sehen?[2]) — Wenn in der Umstellung von ʿAjin und Pe', die in Kl. 2—4 (? Ps. 34 und Pv. 31 25f. LXX) vorliegt, eine Spur davon gefunden werden darf, daß alphabetische Gedichte ursprünglich im Dienste der Zauberei standen[3]), so war dies jedenfalls nicht mehr ein Bewußtseinsmoment der alttestamentlichen Dichter und hinderte nicht die oben erwähnte Verwendung des alphabetischen Akrostichons.

4. Als ein Hauptanzeichen des Strophenbaues ist neuerdings die sogenannte Responsion hingestellt worden. Denn man meint, behaupten zu können: „Was der Parallelismus membrorum im Verse ist, das ist die Responsion in der Strophe und in der Rede" und „bei streng durchgeführter Responsion korrespondiert jede Zeile der einen Strophe mit der entsprechenden Zeile der zweiten Strophe entweder wörtlich genau oder gedanklich, parallel oder antithetisch."[4]) Aber solcher ideeller Gleichlauf ist zwar in unmittelbar aufeinanderfolgenden Zeilen natürlich, dagegen bei weiter voneinander liegenden Zeilen haftet ihm eine große Unnatürlichkeit an. Denn im letzteren Falle müßte der Hörer oder Leser sich erst wieder die korrespondierenden Sätze aussinnen, um sich des Parallelismus bewußt werden zu können. Aber nicht nur an dieser psychologischen Schwierigkeit krankt die neue Theorie, sondern an ihrer kaleidoskopischen Veränderungsfähigkeit, wie sie in dem Schluß der zitierten Worte angedeutet wird. Endlich konnte sie auch nicht durch die von ihrem Urheber erwähnten Musterbeispiele (Am. 1f. 7f.; Jr. 1 und Hes. 14 12—23, 21 1—12) als begründet erwiesen werden. Den dafür in meiner Stilistik 1900, 348ff. gegebenen Einzelnachweis wiederhole ich hier nicht.[5]) Aber folgendes muß hinzugefügt werden.

---

1) So gegen Budde, Geschichte der althebr. Lit. (1906), 30 auch Gray, The Expositor 1914, 320.

2) So Staerk, Psalmen (im Auswahls-AT.) 1911, XIX.

3) Jul. Boehmer in ZATW. 1908, 53ff. denkt an סַף „Schwelle" und עֵץ „Holz", wozu meine Geschichte der alttestl. Religion (1912), 37. 81 zu vergleichen ist.

4) D. H. Müller, Die Propheten in ihrer ursprünglichen Form (1895), S. 191.

5) Auf Müllers Seite sind hauptsächlich folgende Gelehrte getreten: Zenner, Die Chorgesänge im Buche der Psalmen 1896; Hontheim, Das Buch Iob 1904;

Meine Kritik war D. H. Müller so wichtig, daß er ihr in seinem Buche „Komposition und Strophenbau“ (1907), 88 ff. eine Entgegnung gewidmet hat. Darin müssen aber mehrere Bemerkungen als nicht zum Ziele treffend bezeichnet werden.

Seine Theorie war von mir an Am. 1 3—5 und 6—8 geprüft worden, und es mußte gegen sie eingewendet werden, daß die „Responsion“ von 5 ‖ 8 sich darauf beschränkt, daß die Worte „und ich tilge die Bewohner“ in 5b. 8a und die Worte “den Szepterhalter“ in 5c. 8b gebraucht sind. Was erwidert Müller (S. 89)? Es könne leicht eine Umstellung stattgefunden haben, wie ja Baumann die Worte „und ich breche Damaskus’ Riegel“ als dritten Stichos setze, wodurch die Korrespondenz vollkommen werde. Gewiß, wenn man überhaupt meint, den Text wegen einer Theorie umstellen zu dürfen, und wenn man die Residenz Damaskus von der Bedrohung ihres Königs (4ab) trennen und an die letzte Stelle rücken lassen will. Außerdem habe ich geltend gemacht, daß die von Müller als „Responsion“ betonten Ausdrücke bei der Bedrohung von Staaten natürlicherweise ganz naheliegende waren. Wie also dürfen sie für solche erklärt werden, durch die eine strophische Beziehung zweier Redeabschnitte hergestellt werde? Das Gewicht dieser Frage hat Müller nicht wegdisputieren können. Ebensowenig sind meine anderen Einwände von ihm oder seinen Nachfolgern beseitigt worden. Noch immer also gilt es, daß die Einführungsformel „So hat gesagt Jahve“ (1 3a usw.), oder der bloße Akkusativ *eth-haggilzad* (1 3b) oder der bloße Umstand *lassîd* „zu Kalk“ (2 1) nicht als ganze Stichen (!) hingestellt werden können.[1])

5. Die concatenatio oder Verkettung wird in der Erscheinung gesehen, daß ein gleicher oder ähnlicher[!] Satz den Schluß

Condamin, Le libre d’Isaïe 1905, p. VIII s.; Lagrange in Revue Biblique 1909, 470; Bayer, Danielstudien 1912, 10 f.; Schlögl, Die echte usw., 1912, 102 ff. und „Audiatur et altera pars“ 1912, 7 ff. — Aber gegen die Hochschätzung der Responsion als eines Mittels der Strophenbildung haben sich gleich und nach mir auch z. B. diese ausgesprochen: Sievers I, 135; Grimme, Psalmenprobleme 149: „Ungenügend sind die von D. H. Müller, wie mir scheint, über Gebühr betonten Strophenmerkzeichen: Responsio usw.“; Zapletal 1911, p. 39 s.; Lohmann, Die strophische Gliederung von Jes. 21 1b—10 (in ZATW. 1912, 55 und besonders 1913 259: „Von der Responsion auszugehen, kann verhängnisvoll werden“), während andere, wie Baethgen usw., die neue Aufstellung gar nicht erwähnt haben.

1) Bei der Verteidigung seiner Theorie operiert Müller (Komp. usw. 93) auch damit, daß Amos in Bethel als „Chorführer“ aufgetreten sei, der „sich die Hilfe des Chores des königlichen Tempels ausgebeten haben kann“. Also Amos, der zum Protest gegen das Heiligtum in Bethel auftrat, soll sich dessen Chor geborgt haben! Wenn man solche Luftgebilde nicht anerkennen kann, muß man sich „naiv“ nennen lassen. Das nennt sich wissenschaftliche Diskussion!

eines Gedichtsabschnittes und den Anfang des nächsten bildet. Als Beispiel wird gegeben[1]), daß in Ps. 84 die erste Strophe mit den Worten schließt „Wohl denen, die in deinem Hause wohnen usw." (5) und der nächste Abschnitt mit einer ebensolchen Glücklichpreisung anhebt (6). Weniger sicher ist, daß in Ps. 88 mit P. 5 eine Strophe schließe und mit 6 eine angehe, mit 11 die dritte schließe und mit 12 die vierte beginne. P. 6 ist doch eine Fortsetzung von 5 und kein selbständiger Satz. Ein gutes Beispiel ist aber Hi. 39 18b und 19a.[2])

Müller will a. a. O., S. 98 die Bedeutung der concatenatio dadurch empfehlen, daß er als Fälle derselben z. B. diese aus Jes. 5 vorführt: „Feld an Feld" (P. 8a) und „Aussaat" (10b); „Rauschtrank" (11a) und „Wein" (11b). Was damit für den „Strophenbau" Jesajas erwiesen werden soll, kann nicht durchschaut werden.

6. Inclusio. — Endlich will man Strophen auch daran erkennen, daß am Anfange und Ende eines Abschnittes gleiche Ausdrücke auftreten, und das wird als „Umfassung" bezeichnet. Zur Beleuchtung der Sache ist auf die Erscheinung der Ploke zu verweisen[3]), und eine solche darf man auch in der Wiederholung von „Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name usw.!" (Ps. 8 2. 10) erkennen.[4]) Belege für „inclusio" werden aber auch in den Ausdrücken „von Norden" (Jr. 46 20. 24) oder „von der Erde, sagt der Herr" (Zeph. 1 2 und am Ende von 3) gefunden.[5]) Aber diese Anzeichen sind doch schon an sich zu blaß, und außerdem müßten, wenn sie als von den Autoren beabsichtigte Strophensignale anerkannt werden sollen, in demselben Zusammenhang auch noch andere „Strophen" nachgewiesen werden können. Dies ist in beiden Stellen nicht der Fall.

In der Debatte gegen seine Kritiker (Sievers, mich und andere) wirft Müller in „Komp." usw., S. 100 ihnen auch vor, daß sie die Keilschriften und den Qor'ân nicht so, wie er selbst, beachtet und dadurch ihre Leser irregeleitet hätten. Aber vor allem wäre es besser gewesen, sich nicht ungerechtes Selbstlob

1) Schlögl, Die echte biblisch-hebr. Metrik (1912), 107f.

2) Nach J. Hontheim angeführt von Euringer 72.

3) Komparativ behandelt in Stilistik 300.

4) Vgl. 103 1. 22. „Gott Jakobs" (81 2b. 5b; Schlögl 108) ist aber wohl zu gewöhnlich, um ein Strophenmerkmal bilden zu können.

5) Dies wird auch von Euringer 73 anerkannt.

zu spenden, und außerdem hat er folgendes übersehen. Was in einer anderen Literatur vorkommt, liefert niemals einen positiven Beweis dafür, daß es sich auch in einem anderen Schrifttum finde.

§ 22. Künstlichere und fragliche Strophengebilde.

Endlich ist noch zu untersuchen, ob neben den einfachen formellen Strophen, die oben gemeint worden sind, nicht auch noch künstlicher zusammengesetzte Strophengebilde in den hebräischen Dichtungen beobachtet werden können.

1. Einleitungsweise sei folgendes erwähnt. Eine besondere „Kunstform" findet man in „symmetrischen Psalmen", die „so aus verschiedenen Versen zusammengesetzt sind, daß der erste und letzte Vers, der zweite und zweitletzte usw. die gleiche Zahl von Hebungen aufweisen. Dabei hat das Mittelstück zuweilen bloß einen Vers."[1]) Diese Kunstform soll z. B. in Ps. 4 ausgeprägt sein. Nämlich dem V. 2 werden darin 4 + 2[2]) + 3 Hebungen. In Wirklichkeit sind es also 4 + 3 + 3 Hebungen. V. 9 aber, der mit V. 2 „symmetrisch" sein soll, besitzt 4 + 3 + 2 Hebungen. Sodann in 3 wird der zweite Stichos auf 3 Hebungen reduziert, indem *riq* maqqephiert wird (dagegen s. o. § 12, 3), und V. 8, der jenem symmetrisch entsprechen soll, bekommt zweimal 4 Hebungen, indem *meʒéth* zu 8a genommen wird, so daß dieser unnatürlicherweise mit „mehr als in der Zeit" schließt, und indem in 8b hinter „ihr Most" noch nach LXX „ihr Öl" eingeschaltet wird. Dann sind aber ja 3ab und 8ab nicht symmetrisch. V. 5 und 6 werden dann als „Mittelstück" zusammengenommen, obgleich hinter 5 ein Sèla steht. Wahrscheinlicher baut sich Ps. 4 in vier Strophen zu je zwei Versen auf.

2. Gemischtstrophige Lieder sind schon früher erkannt worden, aber sie werden neuerdings spezieller analysiert. In Ps. 3 stellt sich die erste Strophe (2f.) als „Aufgesang" dar (Kittel z. St.), wie ein solcher auch in 5 2—4, 17 1f. usw. zu erkennen ist. Ferner z. B. in Ps. 39 folgt auf zwei Strophen, die in 6b und 12b mit Sèla schließen, ein „Abgesang" in 13f.[3])

---

1) Zorell, Einführung in die Metrik usw. (1914), S. 14.

2) Indem statt *hirchábta* bloß *hirchabt* gesprochen (aber s. o. § 14, 3b) und dies durch Maqqeph mit *li* verknüpft wird.

3) Schlögl 97 hat darin 14 + 14 + 7 Stichen gezählt.

3. Endlich ist noch die Theorie von Dichtungen mit Wechselstrophen aufgestellt worden.[1] „Sie heben mit zwei an Verszahl gleichen Strophen an und schließen auch so, während in der Mitte eine Wechselstrophe liegt.“[2] Betrachten wir die Sache an folgendem Beispiel! Ps. 22 soll sich in diese Gruppen zerlegen: Fünf Verse (2. 3. 4+5. 6. 7), wieder fünf Verse (8. 9. 10. 11. 12), die „Wechselstrophe“: zwölf Verse (13—24, wovon 24 als ein uns schon aus § 22, 1 bekanntes „Mittelstück“ gelten soll), vier Verse mit vorangehendem „Mittelstück“ (25): 25—28, endlich wieder vier Verse: 29—32 (Zorell 38 f.). Aber auch dieses Beispiel zeigt, wie gering die Natürlichkeit dieser Disponierung des Psalms ist. Denn um ihn für das Schema passend zu machen, müssen 4 und 5 zu einem Verse zusammengenommen werden, obgleich jeder von beiden nicht kürzer ist als 6, denn Fünfheber und Sechsheber wechseln auch sonst oft (Dt. 32 17 f. usw.). Ferner muß 30 hinter *ʾéreṣ* zerschnitten, und der übrigbleibende Teil mit 31a zu einem neuen Verse gemacht werden. Nur darin liegt ein Körnchen Wahrheit, wenn 24 und 25 als „Mittelstück“ bezeichnet werden. Aber es wäre vielmehr zu sagen, daß V. 24 und 25 als ein bestätigendes Antiphonem der Gemeinde gedacht sind.

So führt mich auch wieder die Prüfung dieses Beispiels zu dem Urteil, daß diese Theorie zu künstlich ist, um auf die althebräischen Dichtungen zu passen. Auch hierdurch bin ich nur in meiner oben mehrmals begründeten Überzeugung bestärkt worden, daß in diesen alten Dichtungen mehr Wert auf die Entfaltung der Ideen, als auf eine mechanisch genaue Konstruktion der Form, gelegt worden ist.

---

1) Von J. K. Zenner, Die Chorgesänge im Buche der Psalmen (1896), beurteilt in Stilistik 353—355.

2) Zorell, Einführung in die Metrik usw. (1914), § 7, 2c.

SACHREGISTER

(mit Einschluß der Abkürzungen und Transkriptionen).

STELLENREGISTER.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. d. S.

Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses in Halle a. d. S.

	ℳ ₰
Abul-Bakâ Ibn Ja'îš. Kommentar zu dem Abschn. über das حال aus Zamachšarî's Mufaṣṣal. Übersetzt von G. Jahn.	6,—
Arnold, Aug., Abriß der hebräischen Formenlehre zum Gebrauch auf Universitäten.	2,—
Ascoli, G. J., Vorlesungen über die vergl. Lautlehre des Sanskrit, des Griechischen und Lateinischen.	4,50
Caspari's, Dr. C. P., Arabische Grammatik. Fünfte Auflage bearbeitet von August Müller. ℳ 10,—; geb.	11,75
Delbrück, B., Syntakt. Forschungen. I. Bd.: Der Gebrauch des Konjunktivs und Optativs im Sanskrit und Griech.	4,50
II. Bd.: Altindische Tempuslehre.	3,—
III. Bd.: Die altind. Wortfolge a. d. Çatapathabrāhmana.	2,80
V. Bd.: Altindische Syntax.	15,—
— —, Paradigmen zum Sanskrit. Für Vorlesungen.	—,50
— —, Vedische Chrestomathie mit Anmerk. und Glossar.	3,—
— —, Das altindische Verbum aus den Hymnen d. Rigveda seinem Baue nach dargestellt.	6,—
Hemacandra's Grammatik der Prâkritsprachen.	8,—
Kuhn, E. W. A., Kaccâyanappakaranae specimen alterum i. e. Kaccâyanae Nâmakappa.	1,50
Kurschat, Friedrich, Wörterb. d. littauischen Spr. 2 Bde.	40,—
— —, Grammatik der littauischen Sprache.	10,—
Lefmann, S., Lalita Vistara. Leben und Lehre des Çakya-Buddha. 2 Bde.	40,—
Ley, Julius, Grundzüge des Rhythmus, des Vers- und Strophenbaues in der hebräischen Poesie.	9,—
— —, Leitfaden der Metrik der hebräischen Poesie.	2,—
Merx, Ad., Grammatica Syriaca, quam post opus Hoffmanni refecit. I. ℳ 6,—; II.	9,—
Nöldeke, Th., Mandäische Grammatik.	15,—
Pott, Friedr. Aug., Die Sprachverschiedenheit in Europa.	2,—
Praetorius, Franç., Fabula de Regina Sabaea apud Aethiopes.	2,—
— —, Beiträge zur Erkl. der Himjarischen Inschr. 3 Hefte.	4,50
— —, Grammatik der Tigriñasprache in Abessinien.	13,50
— —, Die amharische Sprache.	30,—
— —, Über den rückweichenden Akzent im Hebräischen.	4,—
— —, Zum Verständnisse Sibawaihi's.	1,80
Roediger, Aemilius, Chrestomathia Syriaca. ℳ 9,—; geb.	10,75
Rumpelt, H. B., Das natürliche System der Sprachlaute.	4,50
Sachau, Ed., Inedita Syriaca.	6,—
Schlottmann, Konst., Die Inschrift Eschmunazars.	4,—
Schmid, B., Über Sprachen- und Völkerverwandtschaft.	1,20
Schröder, Paul, Die Phönizische Sprache.	12,—
Thomsen, Wilh., Über den Einfluß der Germanischen Sprachen auf die Finnisch-Lappischen.	3,—

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. d. S.